TRIVIUM

SCHWEIZ. VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

REVUE TRIMESTRIELLE SUISSE
D'ETUDES LITTERAIRES

RIVISTA TRIMESTRALE SVIZZERA
DI CRITICA LETTERARIA

Jahrgang VI Heft 3

Giuseppe De Robertis — *Il cammino di Ungaretti*

Bert Brecht — *Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen*

Friedrich Gundolf — *Frank Wedekind*

Werner Vordtriede — *Zu Goethes Morphologie*

Theophil Spoerri — *Zu Mallarmés «Après-Midi d'un Faune»*

Chronik

Glosse

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

Zuschriften an:

Atlantis Verlag, Zeltweg 16, Zürich

Jahrgang VI Heft 3

Seite	169	*Il cammino di Ungaretti*	Giuseppe De Robertis
„	179	*Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen*	Bert Brecht
„	187	*Frank Wedekind*	Friedrich Gundolf
„	218	*Zu Goethes Morphologie*	Werner Vordtriede
„	224	*Zu Mallarmés «Après-Midi d'un Faune»*	Theophil Spoerri
„	233	*Chronik*	
„	239	*Glosse*	

Die Mitarbeiter dieses Heftes: Giuseppe De Robertis, Firenze; Bert Brecht, Feldmeilen; Friedrich Gundolf (1880—1931); Werner Vordtriede, Madison (U. S. A.); Theophil Spoerri, Zürich; Fredi Chiappelli, Firenze-Zürich.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich, Printed in Switzerland

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

IL CAMMINO DI UNGARETTI

Giuseppe De Robertis.

Giuseppe Ungaretti è nato il 10 di febbraio del 1888 ad Alessandria d'Egitto, dove emigrarono da Lucca i suoi genitori. L'essere nato in Egitto ed avervi trascorso ininterrottamente circa diciotto anni, ebbe naturalmente una certa influenza sulla sua poesia. Quel senso di sete, d'arido, di miraggio, di sfolgorante e di provvisorio che gli viene dalle apparenze. Ed anche quel senso che le cose che più gli erano vicine, che erano le sue, erano cose lontane, assenti, cose d'esilio. E' il punto dove un giorno s'è ritrovato cristiano.

In Egitto, e doveva essere molto giovane, tra i quindici e i sedici anni, intese per la prima volta il nome di Mallarmé, da parte d'un giovane professore di letteratura francese, che leggeva a lezione di tanto in tanto il «Mercure de France». Furono grandi liti tra Sceab, che ricorda nel *Porto sepolto*, sostenitore di Baudelaire, e lui per il quale già in quegli anni, senza saperne ancora troppo il perché, erano dii Leopardi e Mallarmé. In quegli anni conobbe anche i volumi di Nietzsche che andava traducendo Henri Albert. In Egitto incontrò Pea, e dall'Egitto entrò in relazione con Prezzolini, che dirigeva allora la «Voce».

Partito per la Francia, s'iscrisse a Parigi alla Sorbonne, dove ebbe illustri maestri: il vecchio Thomas, Jeanroy, Delbos, Lanson e Strowski, che in un volume di memorie volle ricordarsi dello strambo discepolo. Al Collège de France frequentò le lezioni di Bergson, che in quegli anni commentava Spinoza, e Bédier, che preparava la sua edizione della *Chanson* de Roland. A Parigi incontrò alcuni scrittori italiani (a Firenze aveva già conosciuti di persona Jahier e Prezzolini); erano venuti con Marinetti per una esposizione di pittura futurista: Papini, Soffici, Palazzeschi. Conosceva già Apollinaire, e gli altri loro amici francesi. Fu così che gli avvenne di collaborare a «Lacerba».

Poi scoppiò la guerra, e trovò, partecipando alle sofferenze di tanta umanità nelle trincee, il segreto umano, il mistero poetico, il segno della sua poesia. Escono nel '16 le poesie del

Porto sepolto, che Ettore Serra, allora ufficiale commissario della Divisione, raccolse di sulle briciole di carte dove le aveva annotate, e che conservava nel tascapane andando da un posto di combattimento a un luogo di riposo (riposi brevissimi, continuamente interrotti, e non si aveva neanche il modo di spogliarsi per dormire).

L'ultima parte della guerra la trascorse al Bois de Courton, in Francia, il suo reggimento essendo stato destinato a far parte del Corpo italiano di spedizione in Francia, comandato dal Generale Albricci.

Finita la guerra si stabilì, dopo un breve soggiorno a Parigi dove prese moglie, a Roma. Era il tempo della «Ronda», vi collaborò, ma aveva altre mire. I suoi amici della «Ronda» consideravano che l'epoca della poesia in verso fosse tramontata; avevano adottato le idee decadenti di Baudelaire; e quelle che attribuivano inesattamente al Leopardi delle *Operette morali.* Dimenticavano che le cose più belle in verso nacquero al Leopardi dopo le *Operette.* E si mise con tutta lena a trovare gli sviluppi della sua poesia del *Porto sepolto,* in un canto dove il verso finisse col ritrovare la sua complessità e l'unità strofica. Fu così che nacque il *Sentimento del Tempo,* uscito per la prima volta in volume, con la prefazione di Alfredo Gargiulo, nel 1933.

Invitato dal Governo Argentino quale membro d'onore del Congresso del Pen Club tenutosi a Buenos Aires nel 1936, ed essendosi fermato per alcune conferenze a San Paulo del Brasile, fu invitato a occupare la Cattedra d'Italiano di quella Facoltà. Nel 1942 ritornò in Italia. Ma una cosa è da ricordare: che ai primi del '39, trovandosi in Italia, protestò con tale veemenza contro le leggi razziali e la campagna antifrancese del Governo fascista, che fu fermato mentre, nella hall dell'Albergo d'Inghilterra, s'accomiatava dagli amici per tornare in Brasile, dove aveva lasciato la sua famiglia. Solo per l'intervento personale di Mussolini, ch'egli aveva conosciuto durante la campagna per l'intervento dell'Italia a fianco dell'Intesa nel 1915, gli fu permesso di prendere l'ultima nave (lo seppe poi) che partiva per l'America del Sud.

Il resto: i suoi dolori personali, la sua disperazione di fronte al destino umano e la sua speranza, il suo comportamento

nell'ora tragica sono nel suo libro uscito ora, ma scritto giorno per giorno: nel *Dolore*.

Dal gennaio del '43 insegna letteratura italiana moderna all' Università di Roma.[1]

*

Ungaretti è dunque al suo terzo libro (*Il Dolore*, Mondadori, Milano, 1947); e tempo è passato da quando la sua prima poesia diede da dire e da scherzare, per quella sua metrica elementare (ma quanto mai inventiva e essenziale). Discorsi da caffè, che poi assunsero la loro forma illustre in un avvicinamento fulmineo, in una fulminea determinazione: «Larga è la — foglia: — stretta — è la via!», con ciò che segue. Per l'appunto si era al secondo libro di Ungaretti, anche a un fatto di metrica più complesso (si pensi alla nota tenuta di *Isola*, tenuta così a lungo); ma come rinunziare al piacere, dopo imbroccata una verità così esatta, di farla pubblica, di darla alle stampe? Anche adesso, in certi circoli, si riderà e scherzerà. La provincia è gelosa conservatrice.

E c'è chi, più seriamente, ma non meno severamente, sta fermo ancora a quel tempo d'oro di Ungaretti, come dicono, a quella meraviglia; all' *Allegria*, in una parola. Ciò che prima era parsa una bizzarria, ecco segnato ora a profitto dell'inventore bizzarro, con un limite però (per dare la palma a chi?). La voce di Ungaretti fu chiusa, come quella di un grillo, nella sua gabbietta. Eppure, su quell'elemento stilistico, sensibilissimo, su quel fatto di metrica, era dato verificare, fin nelle minime giunture, un lavoro grosso, la storia emblematica di una poesia in movimento. Si può, con bastante calma, misurare il cammino da «M'illumino — d'immenso», da quei due versicoli di *Mattina*, ai sessanta e più versi di *Mio fiume anche tu*, ai primi tre cori almeno della *Terra promessa*, di lucente stile madrigalesco. E' giocoforza ammettere, insomma, che la metrica ungarettiana resterà un acquisto importante nella storia della poesia italiana contemporanea, nella scoperta del suo linguaggio, vorrei dire, della sua voce. Mai novità ardimentosa s'era prima inserita nel gusto della tradizione con tanto imperio e, anche, con tanta naturalezza.

[1] Queste notizie sono tutte fedelmente tolte da una lettera di Ungaretti all'autore, del 21 dicembre 1947.

Da «M'illumino — d'immenso», dunque, a «Mio fiume anche tu, Tevere fatale». Ho ascoltato una o due volte Ungaretti leggere i suoi versi. Strano modo, a dir vero, tendente a risommergere la parola nella sua metrica, per ridarla tutta grondante. E quella parola pareva, prima, che avesse toccato un punto d'altezza, la sua zona incantata. Una poesia che aveva spento quasi il grido, attingendo la sua propria forma, ecco, per virtù (o inganno) di recitazione, rifermentare nella sua passione. Per compenso, la voce ogni tanto smorzarsi, di botto, farsi pianissima, fino a toccare sensibilmente il silenzio: si ricomponevano le nuove armonie, le pause riacquistavano peso e valore da una sorta di sillabazione sommessa, misurando il tempo. Non sembri una divagazione: l'ultime poesie di questo libro, a tratti, si direbbero uscite or ora dal grembo prenatale, calde, impregnate; ancora, per dir così, turbate dallo sforzo creativo. Ecco, in breve, i termini di questa storia d'artista, di questa più vera «vita d'un uomo».

E cominciamo dall'uno di quei termini. Sono le diciassette lamentazioni di *Giorno per giorno:* il compianto per la morte del figlio. Girano e si svolgono intorno a un punto fisso, *Il tempo è muto,* d'ignuda potenza; girano e si svolgono e si rimandano la voce. Modi toccanti e ineffabili, tra i più belli che Ungaretti arrivasse mai a esprimere. Il 12° («Sotto la scure il disilluso ramo ecc.»), il 17° («Fa dolce e volse qui vicino passi — Dicendo»): quello un grido trattenuto, di lui; questo il passo, il fiatare d'un ombra. Ma un grido più drammatico è al frammento 15°, dove espressioni come: «Un'anima è partita — Dal comune castigo ancora illesa», e «non più udire — I gridi vivi della sua purezza», si levano alte da una condizione d'angoscia: «Rievocherò senza rimorso sempre — Un' incantevole agonia dei sensi?», sentire «estinto quasi in me — Il fremito pauroso della colpa?». Sapere, e non saper volere la via che porta, fuor del castigo, «illesi».

Ora, quel punto, quell'idea fermissima d'una natura tremenda («inferocita terra»), come s'affanna a descriverla, scolpendo, gettando in mezzo spazi, esaltando la parola, che fermenta, che tumultua, che suscita armonie più grandi di sé. Noi conosciamo la violenza della fantasia ungarettiana in quegli ultimi inni di *Sentimento del tempo.* Qui si tentano

più estesi accordi, strappi di quella fantasia, carica e come scatenata («I molti, immani, sparsi, grigi sassi — Frementi ancora alle segrete fionde — Di originarie fiamme soffocate — Od ai terrori di fiumane vergini — Ruinanti in implacabili carezze»; ancora, quell' «empio, — Selvoso, accanito, ronzante — Ruggito d'un sole ignudo»). Direi che le parole strisciano dove passano, lasciano un segno bruciante:

Per un amaro accordo dei ricordi
Verso ombre di banani
E di giganti erranti
Tartarughe entro blocchi
D'enormi acque impassibili:
Sotto altro ordine d'astri
Tra insoliti gabbiani.

Quelle «acque impassibili», quelle «implacabili carezze», quelle «segrete fionde» dicono, preservano un'immane natura:

E la redine, che s'apriva all'unico
Raccogliersi dell'ombra nella valle,
Araucaria, anelando ingigantita,
Volta nell'ardua selce d'erme fibre
Più delle altre dannate refrattaria . . .

Un bimbo ci scherza:

Di ramo in ramo fiorrancino lieve,
Ebbri di meraviglia gli avidi occhi
Ne conquistavi la screziata cima,
Temerario musico bimbo,
Solo per rivedere all'imo lucido
D'un fondo e quieto baratro di mare
Favolose testuggini
Ridestarsi fra le alghe.

Ora egli sa che quelli erano «funebri moniti»; lo dice con voci sorde, sinistre:

Dalla natura estrema la tensione
E le subacquee pompe,
Funebri moniti.

il bimbo non sapeva:

Alzavi le braccia come ali
E ridavi nascita al vento
Correndo nel peso dell'aria immota.
Nessuno mai vide posare
Il tuo lieve piede di danza.

E' un movimento di greca poesia questo? E spirano la stess'aria

I cavalli dei Dioscuri,
Alle cui zampe estatico
S'era fermato un bimbo . . .

Ma udite ancora un ultimo tocco:

Grazia felice,
Non avresti potuto non spezzarti
In un cecità tanto indurita
Tu semplice soffio e cristallo,

Troppo umano lampo per l'empio,
Selvoso, accanito, ronzante
Ruggito d'un sole ignudo.

Ma musica torna il suo tema iniziale; quel «sole ignudo», e la natura ignuda, che rugge empia, selvosa, accanita, ronzante. Mettici, a toccare questi estremi, un massimo d'arte letteraria; tanto a celarsi quanto a dimostrarsi, tanto a ritrarsi, lasciando un quasi odore, quanto ad accamparsi; la monodia più pura, o una sorta di barocco esaltato; e la parola che si fa canto interno, si deduce, si modula, o che sforza la sua capacità espansiva, fatta direi visibile (Leopardi e Gongora).

Fin qui le espressioni massime, sulla via maestra di Ungaretti a noi ben nota. Ma c'è un altro Ungaretti, fortificato, se mai, dall'un dei rami della sua poesia antica, da quel comporre spazioso, fragrante tutto di spiriti letterari, a cui si aggiunga il lievito nuovo, il coraggio di tradurre in forme immediate il felice impeto. Quell'immediato, con cui corregge il modo (l'altro modo) del comporre dotto. Qualcosa di questa poesia straripa dalla pagina, si incatena e insieme straripa.

Un grido, una promessa per il domani? Ché siamo avvezzi a vedere questo poeta insonne tornare al suo lavoro, dar mano a levare, a liberare il canto. E già, qui stesso, una poesia medesima sembra, in simbolo, tracciare una storia: quel *Mio fiume anche tu,* quei sessanta e più versi; due strofe da una parte, e una dall'altra. Le due prime strofe, per la stessa struttura sintattica, per quella progressione all'infinito poggiata su elementi fissi («ora che», «ora che» ripetuto dodici volte), calcano e ricalcano le parole, quasi a spremerne l'inesprimibile, tu non sai se gridarle o dirle basso, a renderne la misura giusta. Ma tutto porta a gridarle e a tradirle: le parole si riafforzano in una, direi, partecipazione fisica. L'ultima strofa, invece, quanto più senso guadagna! Come una salmodia intensissima, una voce che per sé, naturalmente, attenua le parole cocenti, le attenua prima di dirle, le lavora a tale ufficio: quasi una mano lieve che addolcisca una ferita:

Fa piaga nel Tuo cuore
La somma del dolore
Che va spargendo sulla terra l'uomo;
Il Tuo cuore è la sede appassionata
Dell'amore non vano.
Cristo, pensoso palpito,
Astro incarnato nell'umane tenebre,
Fratello che t'immoli
Perennemente per riedificare
Umanamente l'uomo,
Santo, Santo, che soffri,
Maestro e fratello e Dio che ci sai deboli,
Santo, Santo che soffri
Per liberare dalla morte i morti
E sorreggere noi infelici vivi,
D'un pianto solo mio non piango più,
Ecco, Ti chiamo, Santo,
Santo, Santo che soffri.

Mai come nel *pianissimo* (anche in questo *pianissimo*), in musica come in poesia si arriva a popolare il silenzio; ingrandire, dar dimensione ai suoni, e far sentire, specchiato, il silenzio che accoglie le nuove presenze; far sentire insieme

il suono e il silenzio, dove si toccano, dove si confondono piano, o fanno impeto. Ma creare questo *pianissimo,* questo gridare tacendo, qui il segreto; e deve accadere per una sua necessità, per un giusto accordo.

Mi scriveva Ungaretti un giorno, mandandomi in lettura *Terra,* l'ultima di questo libro, e che, per l'ardimento dei colori (colori mitici), non ha l'eguale, e pare nata nel clima della *Terra promessa:* «Eccoti una poesia recente. Era un problema di tono da risolvere, che mi ha dato molto da fare, anche perché m'era venuto d'usare il novenario coll'accento sulla quinta, e mi proponevo invece di fare una cosa sommessa e intima. Il novenario con quell'accento è clamoroso di solito, e credo d'essere riuscito a fare il miracolo di renderlo quasi silenzioso. Ho penato molto». E in un poscritto: «Valéry aveva perfettamente ragione: il ritmo balla nello spirito prima che le parole vengano a dargli senso. Non c'è nulla da fare, c'è quella musica, ed il senso non la può vincere se non col tono, col ridurla al proprio tono: il tono, misura dei veri poeti». Ascoltate ora l'attacco di *Terra:*

> Potrebbe esserci sulla falce
> Una lucentezza, e il rumore
> Tornare e smarrirsi per gradi
> Dalle grotte, e il vento potrebbe
> D'altro sale gli occhi arrossare . . .

Qualche volta scompiglia il novenario in altra figura:

> Canto ripotrebbe assopenti farfalle
> Stormire agli ulivi da un attimo all'altro
> Destare,

ma il novenario si ricompone esatto, riattesta l'esser suo, perché, alla fine, quel tono dura, e ricrea le sue proprie misure. Altro tono da quello che dettò la mirabile quartina di *Non gridate più:*

> Cessate d'uccidere i morti,
> Non gridate più, non gridate
> Se li volete ancora udire,
> Se sperate di non perire . . .

Una deserta voce, un avviso lontano, un comandamento, che non s'ha bisogno di proclamarlo, così forte parla dentro (il sublime ratto di Jacopone?). Poi l'accento varia un poco, ma ha lo stesso suggello:

Hanno l'impercettibile sussurro,
Non fanno più rumore
Del crescere dell'erba,
Lieta dove non passa l'uomo.

Ecco, io credo che nelle due prime strofe di *Mio fiume anche tu* qualcosa è mancato al poeta, avanti di comporle; mancato, per troppa ressa (come quando recita i suoi versi), il ritrovamento giusto del tono, che appunto suscita i modi energici, e che nessun artificio di lettura può ridare al suo filtro. Che, se no, la poesia sarebbe solo un fatto d'esecuzione (l'illusione dei cinquecentisti), come la musica un fatto nelle mani e nella volontà d'un maestro abile. «Non c'è nulla da fare, c'è quella musica, e il senso non la può vincere se non col tono, col ridurla al proprio tono: il tono, misura dei veri poeti». Quell'ala cresciuta all'antico novenario in *Terra* come in *Non gridate più,* sapete ora da che forza è cresciuta. Non si penserà neppure che dipenda da una meraviglia di tecnica. Quando si dice che il tono vale più del senso delle parole stesse, si vuol dire della poesia nella sua resa perfetta, nei suoi valori puri; infine, della sua voce. Alla voce anche si riconoscono, in un modo inconfondibile, fuor dell'usato, le creature drammatiche, i personaggi. Lo sanno i poeti tragici e i romanzieri, lo sanno i musicisti: quanto sia difficile toccare il segno. Ma che di qui soltanto si sprigiona la vita, s'accende il movimento, si comunica, si parla, in una sfera creativa e assoluta. Il segreto più fondo si tramanda per questa via sola. Ora, nella lirica, il tono è la sublimazione della voce.

Sulla scorta di questi ricchi elementi «formali» e del «linguaggio», su questa «operazione estetica», ci è consentito d'incontrarci con Luzi in un suo giudizio conclusivo su Ungaretti; là dove, a chiusa di un suo bellissimo saggio (*Situazione della poesia italiana di oggi,* da «Trivium»), mostra d'avere inteso appieno il significato della poesia del Nostro,

dai suoi primordi a questo libro: «Dopo un lungo silenzio, questo intenso e difficile poeta ha saputo rinascere da sé stesso, nuovo e per certi riguardi inedito. Ciò significa che è intercorso un lungo e tutto segreto lavoro; lavoro di penetrazione che l'ha portato a vivere liberamente e, direi, con naturalezza all'interno del clima che la sua stessa poesia aveva prima determinato. Siamo ora nel più puro dominio del sentimento e dell'interpretazione della vita. Dovremo dire che egli ha ancora una volta saputo intendere le aspirazioni, i fermenti propri di un tempo che anche per lui ha camminato, o che ha investito le proprietà eterne, l'essenza della poesia?» Se non fosse per questo, come spiegare altrimenti la inesauribile novità che pone la poesia di Ungaretti in alto, più in alto, d'ogni altra espressione moderna?

NOTA. Giuseppe De Robertis, nativo di Matera (1889), è ordinario di Letteratura Italiana, accanto ad Attilio Momigliano, all'Università di Firenze. La caratteristica principale della sua figura di studioso è la dedizione con cui ha seguito per tutta la vita la letteratura contemporanea italiana. Dalla consuetudine con una letteratura in continua formazione egli ha derivato un modo di leggere, che in sede filologica lo conduce prevalentemente allo studio della storia interna di uno scrittore, dal punto di vista stilistico; della storia dello stile individuale, dunque, attraverso lo sviluppo dei motivi. Buoni risultati ha dato questo punto di vista per la conoscenza della poesia di Foscolo e di Leopardi, e ne darà per Manzoni. L'insistenza di De Robertis sul valore della letteratura contemporanea ha avuto anche il merito di costringere studiosi di formazione più scolastica a prestarvi attenzione, e a nutrirsene, benché involontari o addirittura riluttanti. *f. c.*

ÜBER REIMLOSE LYRIK MIT UNREGELMÄSSIGEN RHYTHMEN

Von Bert Brecht.

Mitunter wurde mir, wenn ich reimlose Lyrik veröffentlichte, die Frage gestellt, wieso ich dazu käme, sowas als Lyrik auszugeben; zuletzt geschah das anlässlich meiner *Deutschen Satiren.* Die Frage ist berechtigt, weil die Lyrik, wenn sie schon auf den Reim verzichtet, doch gewohntermassen wenigstens einen festen Rhythmus bietet. Viele meiner letzten lyrischen Arbeiten zeigen weder Reim noch regelmässigen festen Rhythmus. Meine Antwort, warum ich sie als lyrisch bezeichne, ist: weil sie zwar keinen regelmässigen, aber doch einen (wechselnden, synkopierten, gestischen) Rhythmus haben.

Mein erstes Gedichtbuch enthielt fast nur Lieder und Balladen, und die Versformen sind verhältnismässig regelmässig; sie sollten fast alle singbar sein und zwar auf einfachste Weise, ich selber komponierte sie. Reimlos war nur ein einziges Gedicht, das regelmässig rhythmisiert war; jedoch hatten die gereimten Gedichte beinahe alle unregelmässige Rhythmen. In der «Ballade vom toten Soldaten» gibt es in 19 Strophen 9 verschiedene Rhythmisierungen der zweiten Verszeile:

1)	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	Keinen Ausblick auf Frieden bot
2)	⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	Drum tat es dem Kaiser leid
3)	⏑ ⏑ ⏑ – – –	Und der Soldat schlief schon
4)	⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ –	Zum Gottesacker hinaus
5)	⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –	Oder was von ihm noch da war
6)	⏑ – ⏑ – ⏑ –	Die Nacht war blau und schön
14)	⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	Die Ratzen im Feld pfeifen wüst
15)	⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –	Waren alle Weiber da
18)	– ⏑ – ⏑ –	Dass ihn keiner sah

Danach beschäftigte ich mich, für ein Theaterstück *(Im Dickicht der Städte)* mit der gehobenen Prosa Arthur Rim-

baud's (in seinem *Sommer in der Hölle*). Für ein anderes Theaterstück *(Leben Edwards des Zweiten von England)* musste ich mich mit dem Problem des Jambus befassen. Es war mir aufgefallen, wieviel kraftvoller der Vortrag der Schauspieler war, wenn sie die schwer lesbaren, «holprigen» Verse der alten Schlegel-Tieck'schen Shakespeare-Übertragung an Stelle der neuen, glatten Rothe'schen sprachen. Wieviel stärker kam da das Ringen der Gedanken in den grossen Monologen zum Ausdruck! Wieviel reicher war diese Versarchitektur! Das Problem war einfach: ich benötigte gehobene Sprache, aber mir widerstand die ölige Glätte des üblichen fünffüssigen Jambus. Ich brauchte Rhythmus, aber nicht das übliche Klappern. Ich ging so vor. Statt zu schreiben:

«Seit sie das Trommeln rührten überm Sumpf
Und um mich Ross und Katapult versank,
Ist mir verrückt mein Kopf. Ob alle schon
Ertrunken sind und aus und nur mehr Lärm hängt
Leer und verspätet zwischen Erd und Himmel? Ich
Sollt nicht so laufen.»

schrieb ich:

«Seit diese Trommeln waren, der Sumpf, ersäufend
Katapult und Pferde, ist wohl verrückt
Meiner Mutter Sohn Kopf. Keuch nicht! Ob alle
Schon ertrunken sind und aus und nur mehr Lärm ist
Hängend noch zwischen Erd und Himmel. Ich will auch nicht
Mehr rennen.»

Das ergab den stockenden Atem des Rennenden, und es enthüllten sich in diesen Synkopen besser die widersprüchlichen Gefühle des Sprechers. Mein politisches Wissen war damals beschämend gering; jedoch war ich mir grosser Unstimmigkeiten im gesellschaftlichen Leben der Menschen bewusst, und ich hielt es nicht für meine Aufgabe, all die Disharmonien und Interferenzen, die ich stark empfand, formal zu neutralisieren. Ich fing sie in die Vorgänge meiner Dramen und in die Verse meiner Gedichte ein. Und das lange

bevor ich ihren eigentlichen Charakter und ihre Ursachen erkannte. Es handelte sich, wie man aus den Texten sehen kann, nicht nur um ein «Gegen-den-Strom-Schwimmen» in formaler Hinsicht, einen Protest gegen die Glätte und Harmonie des konventionellen Verses, sondern immer doch schon um den Versuch, die Vorgänge zwischen den Menschen als widerspruchsvolle, kampfdurchtobte, gewalttätige zu zeigen.

Noch freier konnte ich vorgehen, als ich für moderne Musiker Oper, Lehrstück und Kantate schrieb. Hier gab ich den Jambus völlig auf und verwendete feste, aber unregelmässige Rhythmen. Sie eigneten sich, wie mir Komponisten verschiedenster Richtung versicherten und wie ich selber feststellen konnte, vorzüglich für die Musik.

In der Folge schrieb ich ausser Balladen und Massenliedern mit Reim und regelmässigem (oder doch nahezu regelmässigem) Rhythmus mehr und mehr Gedichte ohne Reim und mit unregelmässigem Rhythmus. Man muss dabei im Auge behalten, dass ich meine Hauptarbeit auf dem Theater verrichtete; ich dachte immer an das Sprechen. Und ich hatte mir für das Sprechen (sei es der Prosa oder des Verses) eine ganz bestimmte Technik erarbeitet. Ich nannte sie gestisch.

Das bedeutete: die Sprache sollte ganz dem Gestus der sprechenden Person folgen. Ich will ein Beispiel geben. Der Satz der Bibel «Reisse das Auge aus, das dich ärgert» hat einen Gestus unterlegt, den des Befehls, aber er ist doch nicht rein gestisch ausgedrückt, da «das dich ärgert» eigentlich noch einen anderen Gestus hat, der nicht zum Ausdruck kommt, nämlich den einer Begründung. Rein gestisch ausgedrückt heisst der Satz (und Luther, der «dem Volk aufs Maul sah», formt ihn auch so): «Wenn dich dein Auge ärgert: reiss es aus!» Man sieht wohl auf den ersten Blick, dass diese Formulierung gestisch viel reicher und reiner ist. Der erste Satz enthält eine Annahme und das Eigentümliche, Besondere in ihr kann im Tonfall voll ausgedrückt werden. Dann kommt eine kleine Pause der Ratlosigkeit und erst dann der verblüffende Rat. Die gestische Formulierung kann natürlich durchaus innerhalb eines regulären Rhythmus vorgehen (wie ja auch im gereimten Gedicht). Ein Beispiel für die Unterschiede:

«Hast du den Säugling gesehn, der, unbewusst noch der Liebe
Die ihn wärmet und wiegt, schlafend von Arme zu Arm
Wandert, bis bei der Leidenschaft Ruf der Jüngling erwachet
Und des Bewusstseins Blitz dämmernd die Welt ihm erhellt?»
(Schiller: *Der philosophische Egoist.*)

und:

«Dass aus nichts nichts wird, selbst nicht durch den Willen der Götter.
Denn so enge beschränket die Furcht die Sterblichen, alle;
Da sie so viel der Erscheinungen sehn, am Himmel, auf Erden,
Deren wirkenden Grund sie nicht zu erfassen vermögen,
Dass sie glauben, durch göttliche Macht sey dies alles entstanden.
Haben wir aber erkannt, dass aus nichts nichts könne hervorgehn,
Werden wir richtiger sehn, wonach wir forschen; woraus denn
Und wie alles entsteh, auch ohne die Hilfe der Götter.»
(Lucretius: *Von der Natur der Dinge.*)

Die Armut an gestischen Elementen in Schillers und den Reichtum an solchen in Lukrez' Gedicht kann man leicht nachprüfen, wenn man, die Verse sprechend, darauf achtet, wie oft sich der eigene Gestus dabei ändert.

Ich kam auf das Problem der gestischen Formulierung zu sprechen, weil diese zwar innerhalb regelmässiger Rhythmen erfolgen kann, unregelmässige Rhythmen mir aber zur Zeit ohne gestische Formulierung nicht möglich scheinen. Ich erinnere mich, dass zwei Beobachtungen mich bei der Bildung unregelmässiger Rhythmen beeinflussten. Die eine betraf jene kurzen, improvisierten Sprechchöre bei Arbeiterdemonstrationen, von denen ich den ersten an einem Weihnachtsabend hörte. Ein Zug von Proletariern marschierte durch die vornehmen Viertel des Berliner Westens und rief den Satz «Wir haben Hunger» aus. Er war so rhythmisiert:

— — — ⏜
«Wir ha ben Hun ger»

Später hörte ich noch andere solcher Chöre, in denen einfach der Text mundgerecht und diszipliniert wurde. Einer lautete:

— — ⏜ ⌣ — —
«Helft euch sel ber wählt Thäl mann»

Eine zweite Erfahrung mit aus dem Volk kommender Rhythmik war für mich der Ausruf eines Berliner Strassenhändlers, der vor dem Kaufhaus des Westens Rundfunktextbücher verkaufte. Er rhythmisierte folgendermassen:

— ⌣ ⏜ ⌣ — — ⌣ — ⌣ ⏜ ⌣ ⌣
«Text buch für die O per Fra tel la wel che heu te

⌣ ⌣ ⌣ — — ⌣ — —
A bend im Rund funk ge hört wird»

Der Mann veränderte ständig Tonfall und Lautstärke, behielt aber den Rhythmus beharrlich bei.

Die Technik der Zeitungsverkäufer bei der Rhythmisierung ihrer Ausrufe kann jeder studieren.

Jedoch wird unregelmässige Rhythmisierung auch für Geschriebenes verwendet, wo eine gewisse Eindringlichkeit erreicht werden soll. Zwei Beispiele für viele:

— — — —
«Du sollst nur Ma-
— ⏜ ⌣ ⌣ ⌣ ⏝
no li rau chen»

und (mit Reim):

— ⌣ — ⌣ — ⌣ —
«Al len an de ren zu vor
— ⌣ — ⌣
der Sa-
— ⌣ —
rot ti mohr»

Diese Erfahrungen gingen in den Ausbau unregelmässiger Rhythmen ein.

Wie nun sehen diese unregelmässigen Rhythmen aus? Ich

wähle ein Beispiel aus den *Deutschen Satiren,* die beiden Endstrophen von *Die Jugend und das Dritte Reich:*

«Ja, wenn die Kinder Kinder blieben, dann
Könnte man ihnen immer Märchen erzählen
Da sie aber älter werden
Kann man es nicht.»

Wie ist das zu lesen? Wir legen zunächst einen regelmässigen Rhythmus unter:

— ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
Ja wenn die Kin der Kin der blie ben, dann

— ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
Könn te man ih nen im mer Mär chen er zäh len

— ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
Da sie a ber äl ter wer den

— ⏑ — ⏑ — ⏑ —
Kann man es nicht.

Die fehlenden Versfüsse müssen beim Sprechen durch Verlängerung des vorhergehenden Fusses oder durch Pausen berücksichtigt werden. Die Einteilung in Verse hilft dabei. Das Ende der Verszeile bedeutet immer eine Zäsur. Ich habe die Strophe ausgewählt, weil ihr zweiter Vers, wenn man daraus zwei machte und abteilte:

«Könnte man ihnen immer
Märchen erzählen»

noch leichter lesbar würde, so dass man das Prinzip an einem Grenzfall studieren kann. Was die Einteilung für Klang und Pointierung ausmacht, sieht man, wenn man die letzte Strophe

«Wenn das Regime händereibend von der Jugend spricht
Gleicht es einem Mann, der
Die beschneite Halde betrachtend, sich die Hände reibt
und sagt:
Wie werde ich es im Sommer kühl haben mit
So viel Schnee.»

anders einteilt, etwa so:

«Wenn das Regime händereibend von der Jugend spricht
Gleicht es einem Mann
Der, die beschneite Halde betrachtend, sich die Hände
reibt und sagt:
Wie werde ich es im Sommer kühl haben
Mit so viel Schnee.»

Im Grund ist auch diese Schreibart rhythmisch lesbar. Jedoch springt der qualitative Unterschied ins Auge. Überhaupt ist diese freie Art, den Vers zu behandeln, wie zugegeben werden muss, eine grosse Verführung zur Formlosigkeit: die Güte der Rhythmisierung ist nicht einmal so weit garantiert, wie bei regelmässiger Rhythmisierung (wo allerdings gut abgezählte Versfüsse auch noch keine Rhythmisierung ergeben). Der Beweis des Puddings liegt eben im Essen.

Es ist ferner zuzugeben, dass das Lesen unregelmässiger Rhythmen zunächst einige Schwierigkeiten bereitet. Das scheint mir aber nicht gegen sie zu sprechen. Unser Ohr ist zweifellos in einer physiologischen Umwandlung begriffen. Die akustische Umwelt hat sich ausserordentlich verändert. Ein amerikanischer Unterhaltungsfilm zeigte in einer Szene, wo der Tänzer Astaire zu den Geräuschen einer Maschinenhalle steppte, die verblüffende Verwandtschaft zwischen den neuen Geräuschen und dem Jazz mit seinem Stepprhythmus. Der Jazz bedeutete ein breites Einfliessen volkstümlicher musikalischer Elemente in die neuere Musik, was immer aus ihm in unserer Warenwelt dann gemacht wurde. Seine Beziehung zu der Emanzipation der Neger ist ganz offenkundig.

Die sehr heilsame Kampagne gegen den Formalismus hat die produktive Weiterentwicklung der Formen in der Kunst ermöglicht, indem sie die Weiterentwicklung des sozialen Inhalts als eine absolut entscheidende Voraussetzung dafür nachwies. Ohne sich dieser inhaltlichen Entwicklung zu unterwerfen, ohne von ihr den Auftrag zu empfangen, bleibt jede formale Neuerung vollkommen unfruchtbar.

Die *Deutschen Satiren* sind für den deutschen Freiheitssender geschrieben. Es handelte sich darum, einzelne Sätze in

die ferne, künstlich zerstreute Hörerschaft zu werfen. Sie mussten auf die knappste Form gebracht sein, und Unterbrechungen (durch die Störsender) durften nicht allzu viel ausmachen. Der Reim schien mir nicht angebracht, da er dem Gedicht leicht etwas in sich Geschlossenes, am Ohr Vorübergehendes verleiht. Regelmässige Rhythmen mit ihrem gleichmässigen Fall haken sich ebenfalls nicht genügend ein und verlangen Umschreibungen: viele aktuelle Ausdrücke gehen nicht hinein: der Tonfall der direkten, momentanen Rede war nötig. Reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen schien mir geeignet.

FRANK WEDEKIND

Von Friedrich Gundolf. [1]

Für die Jüngeren ist Frank Wedekind ein berühmter Theaterdichter, der heikle Themata zynisch oder satirisch dramatisiert hat, umstritten als ein unsittlicher oder tragischer oder schöpferischer Poet des Geschlechtslebens, für die Älteren ein Abenteurer voll unheimlicher Spässe und unbeholfener Genialität, umschwirrt von Anekdoten, denen fast allen gehaltene, fast krampfhafte Würde und unbändiger Witz gemeinsam sind. Beide Sammelbilder deuten auf ein Geheimnis hin, das ihn zu einem der ganz wenigen ursprünglichen Dramatiker Deutschlands gemacht hat. Ich meine damit nicht mehr oder minder grosse Geister von Lessing bis Hugo von Hofmannsthal, die sich der dramatischen Gattung oder des Theaters zu philosophischen, rhetorischen, lyrischen Bedürfnissen bedient haben, sondern Geister, die die Welt als eine in kämpfenden Gestalten gebärdete Bühne erfahren und sagen mussten. Heinrich von Kleist und Georg Büchner sind seine grossen Vorgänger, und mit beiden teilt er die Meisterschaft des Erzählers. Seine Novellen stehen, einerlei, ob man ihren Gehalt mag oder nicht, an Kraft, Gewicht und Helle denen Kleists nicht nach und vereinigen ähnlich die besessene Unrast mit dem harten sicheren Blick, der die entweichenden Gesichte in die Sprache zwingt.

Wie so viele Erfolge in der deutschen Literatur ist auch der Wedekinds lange gesteigert und gestört, das heisst befleckt worden durch den stofflichen Skandal — Sexuallärm oder Majestätsbeleidigung — der seine Werke im Theater umtobte. Man hat die öffentlichen Unruhen, seine naive Verwegenheit, sein animalisches Grübeln, seine Verstösse gegen sittige Liebeskonventionen und abgebrauchte Idealismen für die Berechnungen eines Sensationsjägers oder Geschäftemachers gehalten und seine dunkle Unschuld für schamlose Frechheit. Er hat sein Leben lang darunter gelitten und sich auch deshalb im persönlichen Umgang einer fast pedanti-

[1] Aus dem Nachlass herausgegeben von Elisabeth Gundolf, Oxford.

schen Korrektheit beflissen, einer steifen Höflichkeit oder Zurückhaltung, und dies fälschte wiederum seinen Eindruck, weil man sich den franken Spötter und Unzuchtspropheten seiner Bücher nicht zusammenreimen konnte mit dem gemessenen Herrn und seinen etwas eckigen Bewegungen. Seine verhaltene Scheu wirkte vielfach als ein neuer Hohn und war es wohl auch (wenn er z. B. einen lästigen Bekannten, den er in der Gaststube vor einem Schweinskopf sitzen sah und der ihn an seinen Tisch einlud, abwinkte: «Sie sind nicht allein, da möchte ich nicht stören»). Doch kam dieser Hohn selbst aus der Fremdheit seines Herzens, nicht aus der Sicherheit eines Freigeistes. In der Frühzeit seines Schaffens hat ihn einmal Wilhelm Worringer, damals selbst ein munterer Schwabinger, halb satirisch, halb ernstlich gedeutet als einen Gorilla, der sich in die Zivilisation verirrt habe und darin verlegen umherstapfe. Dies unartige Gleichnis trifft — vergröbernd, aber eindrucksvoll — die dunkle Feindschaft einer starken Natur gegen alle Übereinkünfte der Sozietät, zu deren wissenschaftlicher — historischer oder philosophischer — Erkenntnis und Anerkennung ihr die Denkhelle fehlt. Wedekind, ein mächtiger Künstler durch Erfahrungsgewalt und Gestaltungskraft, durch Leid und Griff, hatte keinerlei Ausweg aus den wie immer beschaffenen Erscheinungen in Universaldoktrinen, wie Rousseaus «Natur», oder in Parteiprogramme von Volk, Staat, Gesellschaft, wodurch gegenwärtige Misstände heilsam gewandelt werden könnten, wie die sozialistischen oder christlichen Utopien. Er war weder fähig zur Abkehr vom Leben aus buddhistischer Weisheit noch zu seiner Verherrlichung aus dionysischem Dennoch wie Nietzsche, noch zu priesterlicher Durchdringung oder herrscherlicher Bezwingung oder romantischem Überschwang — lauter freudige und schmerzliche Siege des verselbständigten Geistes über das unabweisbare Leben. Die Gesellschaft, in die er mit seiner ungebrochenen Tierheit geriet, als ein wacher, witternder und empfindlicher Mensch, denkwillig und sprachfähig, vermochte nicht ihn zu bekehren mit ihren Ansprüchen, noch weniger ihn zu zähmen, aber sie vermochte ihm zugleich das Gewissen zu verschlechtern und den Trotz zu mehren. Unter seinen Zeitgenossen ist

Strindberg, der geniale Sohn einer Magd, halb Bauer, halb unbehilflicher Intellektueller, ihm darin am verwandtesten: nur hat der sich viel gieriger, dilettantischer und wahlloser auf die Bildungsmassen der europäischen Wissenschaft gestürzt, während Wedekind, eine gesündere, stetere und keuschere Natur, sich nur mühte, seinem Geblüt zum Recht zu verhelfen wider die unbegriffenen und daher als unecht oder verlogen empfundenen Sittlichkeiten der domestizierten Menschheit. Er konnte sich nicht durch Theorien welcher Art auch immer, durch bequeme Belesenheiten, durch literarische Vorbilder abdichten gegen seine eigenen Animalia und ihre Begierden und Ängste. Doch aus dieser tierischen Ursprünglichkeit des Verlangens und der unwiderleglichen Macht der Verhältnisse ist er — vermöge seiner Wahrnehmungsgewalt, seiner staunenden Echtheit und seiner Not, im Wort das ersehnte, leichte, nackte, holde Leben zu entladen wie im *Genuss*, und im Wort das umstellte, geknickte und verknäuelte Dasein zu entwirren wie im *Kampf* — zum grossen Dramatiker geworden.

Er ist in Lenzburg im Schweizer Kanton Aargau aufgewachsen, wo ihm als Kind eines politisch freien Gemeinwesens französischer Machtkult und preussischer Staatskult und überhaupt jede Art Vaterländerei als Pflicht fernlag. Den grössten Teil seines Lebens verbrachte er im Schwabinger München der Vorkriegszeit, von dessen animalischer Viecherei und übergeistiger Lockerung sich ein Jüngerer heute kaum mehr eine Vorstellung machen kann. Die älteren Jahrgänge des Münchner «Simplizissimus» und die Bücher der Gräfin Franziska Reventlow atmen am ehesten den zauberhaften Dunst von unverantwortlicher Lust und Lustbarkeit, von fröhlichem Elend, von verspielter Lumperei, von beschwingter Fülle, von plattem Behagen und von sinnigem Überschwang, von Wein und Gesang, von Bier und Gegröhle, von Weib, Volk und Jugend. Die berühmte Bohème des Montparnasse ist von vornherein eine sozialere und literatenhaftere Kunstangelegenheit gewesen. Schwabing behielt bis in die Perversitäten hinein, bis in den Fremdenverkehr hinein etwas vom echten Dorf, eine bäuerliche Stetigkeit der vergänglichen Stunde, eine tierische Unschuld, die von apa-

chenhaftem Freidenkertum und Freitätertum ebenso verschieden ist wie vom grundsätzlichen Lebensgenuss schmächtiger Ästheten. Wer den Sinn dieser freudigen Erdenstunde und Gaststätte genauer fassen will, der lese Karl Wolfskehls, ihres gründlichsten Wahrnehmers, Aufsatz *Das unsterbliche München*. Der Dramatiker dieser versunkenen Lebenszustände ist Frank Wedekind geworden kraft der Freiheit des spröden Fremdlings, der noch im Genuss staunte und im Katzenjammer grübelte ohne Erleuchtung des Grundes. Die Stärke, die er seiner Schweizer Jugend dankte, bewahrte ihn vor dem Versumpfen, Erschlaffen und Zerläppern. Das Inne-Sein und Drüber- oder Gegenüber-Sein, das Mitspielen aus Entrückung, Widerspruch oder Abfall ist eine Quelle des Dramas überhaupt, die freilich oft getrübt wird durch Bildungs- oder Geschäftsabsichten.

Wedekind hat die beiden Inhalte menschlichen Gemüts, die vom Paradies bis zur Wolkenkratzerei am meisten Mühen erregt haben, mit einer beinahe ausschliesslichen Leidenschaft immer wieder gedichtet oder bedichtet: Geschlecht und Besitz — das erstere die konzentrierteste Form des Lebens, das andre die primitivste Form des Geistes. Die Liebe und der Tod oder Geburt und Grab sind die Keime der Religionen... Gewalt und Erwerb die Keime der Politik. Aus den milliardenfachen Mitteln, Zwecken, Lügen und Lehren, Kämpfen und Fluchten dieser beiden Mächte hat sich die Menschenbildung und also auch die Dichtung entfaltet, aus den Grenzzwisten der vormenschlichen Natur und der nurmenschlichen Ordnung hat das Denken selbst sich erkannt, ermächtigt und berechtigt. Ein Dichter, der — frisch, heftig und gleichsam voraussetzungslos — ohne Brillen diese beiden Urphänomene durch ihre zufällig heutigen Masken, Vorwände, Waffen hindurch vernimmt und sie ihrer Vorwände selbst berauben will, gierig nach Nacktheit — solch ein Dichter ist kein blosser Monomane. Wedekind kann vielen so erscheinen, weil ihm die gelassene Weite, die überlegene Bildungshelle und die Denkerstete gebricht, oder moralisch ausgedrückt, die Freiheit und Hoheit, womit die berühmten Weltdichter in ihren Werken auch die Zeichen, die vergänglichen, geschichtlichen, gesellschaftlichen Gleichnisse

des ewigen Kampfs gefeiert haben. Er stiess sich stierköpfig an den Gleichnissen selbst und durchschaute sie nicht, er litt am Schein und hielt ihn für Lug, er wollte die Wollust wie das unschuldige Tier und hatte zu seiner Qual das Denken im Leib, das ihm *vor* die Wollust die Vorurteile stemmte und staute und *hinter* die Wollust den Trübsinn des Wozu schüttete. Um die Gleichnisse, um die Sinnenbilder, um die sinnlichen Reize und Schauder kam er nicht herum, weder als Denker, der ihnen einen Gottes- oder Weltsinn aufzwingen konnte, noch als Täter, der sie benutzen, verwenden konnte. Er blieb Kind genug, um sein Leben lang zu weinen, wenn man ihm seine Puppe nahm oder wenn er sie zerbrach. Und wie einem Kinde waren ihm Weib und Geld verzauberte Heiligtümer, Götzen und Fetische. Dahinter hatte er nichts: keinen Gott, keinen Staat, kein «Ideal», nur den Tod und das Grauen. Das gehört zu seiner Lebenstiefe, mag auch seine Deutung des Grauens, sein Kinderweinen, töricht sein. Die Kinder sind nicht flacher als die klugen Alten, sondern geheimnisvoller und gründlicher, geschöpflicher: doch nur in ihren Qualen, und eines von Wedekinds Wunden ist der unheimliche Durchbruch seines Kindertums in einen überkindlichen Sagebereich. Das macht ihn zum Künstler: er konnte wie ein Kind die zufälligen Puppen seines begierigen Wahns endgültig, das heisst allerfüllt nehmen, und er konnte als ein Erwachsener zeigen, was er als ein Kind erlitt. Wenn er mit dieser Gabe die wenigen Meister dramatischer Urgesichte nicht erreicht, so kommt das von der Dürftigkeit seiner Puppen, nicht von der Fläue seines Schauens. Seine Lulu ist unscheinbar neben Kleopatra und selbst neben Penthesilea, sein Hänschen Rilow ist etwas mickrig neben Jean Pauls Wult, und seine Kammersänger und Hochstapler sind arme Burschen mit all ihrer Wendigkeit und Helle, doch gesehen und gegriffen sind sie aus dem Dämmer von hungriger Hatz, mit der gleichen Gewalt wie die berühmten Richarde und Heinriche. Nur der Merkbereich, woraus Wedekind seine Menschen rief, ist eng, seine Beschwörungsstimme ist nicht matt. Weil er ganz ehrlich, von Grund auf wahrhaftig, als Dichter nur rief, was er sah und glaubte, nicht, was er für erhaben oder tiefsinnig oder ratsam hielt, sieht

und glaubt man seine Leute. Man hält freilich heute gern aus dem Verlangen nach Echtheit jedes Heroentum für erlogenes Ideal oder für künstliche Aufhöhung: «An das Göttliche glauben die allein, die es selber sind». Homers Achill, Shakespeares Macbeth und Antonius, Dantes Farinata und Bernhard, Goethes Faust und Iphigenie reden so echt, weil sie ihrer Dichter eigenes Wesen sind und nicht nur ihre Prunk- und Schreckträume, nicht nur Transmissionsriemen des sehnsüchtigen Herzens nach unerreichbaren Werten, wie Marquis Posa und selbst Zarathustra. Ich rede hier nicht von der moralischen Schäbigkeit der Wedekindschen Figuren, nur von ihrer Lebensenge, von ihrem Mangel an seelischem Überschuss über ihre animalische oder geschäftliche Potenz hinaus. Sie sind Pracht-Tiere mit der Sprache einer wirren Gesellschaft. Ihres Dichters Stimme hat den vollen Ton der Natur, in ihre Worte kommt nichts vom Tiefsinn ihres Lebens.

Wir sind hier am Kern von Wedekinds Dichtertum, Sprachtum überhaupt: er benutzt die sämtlichen Kitsch-Konventionen der deutschen Epigonenliteratur, nicht ironisch wie Wilhelm Busch, sondern herzhaft wie ein Bursch vom Land, der sie zum erstenmal vernimmt und ihnen traut, und gibt ihnen seine erstmalige ungebrochene Fülle, seine Stimme mit. Sie gewinnen dadurch etwas zurück von der Wucht und Frühe ihrer Ursprünge aus den Herzen grosser Durchbruchsgeister. Goethes und Schillers seit drei Generationen abgegriffenen Wendungen für das Wahre, Gute, Schöne oder das Furchtbare und Erhabene klingen in Wedekinds Mund weder wie das Süssholz-Geraspel der Geibelzeit, noch wie das Spott-Gezwitscher Heinrich Heines, so sehr er beiden verschuldet ist für empfindsame und satirische Töne . . ., sondern sie klingen, besonders in seiner Lyrik, wie Volkslieder eines Mannes, eines Jünglings, der die Klassiker und Romantiker treuherzig gelesen hat und ihrer Gedanken sich bedient mit abergläubischer Scheu und grinsender Gleichgültigkeit. Wedekind hat sehr viel gelesen, und wie er gesellschaftlich ungepflegtes Zigeunertum mied, ja kaum begriff, wie ihm knotige Manieren zuwider waren, so hat er auch literarisch sich ernsthaft um den Bildungsschliff des Humanismus ge-

müht und nicht geckenhaft mit der Unkenntnis Goethes und Schillers geprotzt. Er wünschte als ein gebildeter Gentleman ernst genommen zu werden, und sein Spott auf die Bildungshüter gilt der geistigen Fron der Schulen oder dem Missbrauch durch die Spiesser.

Sein gesamtes Schaffen, vor allem aber sein reichstes Werk, *Frühlings Erwachen*, die Kindertragödie, bebt von dem Hass eines ehrlichen Menschen gegen das Umlügen von Naturnöten in Geistideale, gegen die Belastung von Geistesflügen mit Berufspflichten, gegen die Verwandlung von Sinn, Sang und Bild in Lehrstoff. Das hat sich in seinen Schülertragödien am stärksten geäussert, weil er den Kampf zwischen «Blut und Urteil» am heftigsten spürte, als das Geschlecht erwachte und in derselben Zeit der ganze Stapel unbegriffener und unbegreifbarer Lesewaren dem Hirn aufgeladen wurde. Der Monolog Hänschen Rilows in *Frühlings Erwachen* oder vielmehr seine Zwiesprache mit berühmten Frauenbildern bei Kerzenschein im Klosett, unter Verwendung von Othellos Abschiedsrede an Desdemona, ist die grandioseste Spottklage eines Naturwesens gegen seine Geistesdränger ... die Lehrerkonferenz gegen den unschuldigen Gymnasiasten Melchior, der gerade aus Gewissen und Wissenstrieb sich und seinem Freund das Geheimnis klarmachen wollte, die wütigste Satire und neben Panizzas Schriften die grellste Fratze des allfühlbaren Fluchs: dass man Gewächs mit Gewäsch zudeckt. Doch auch hier spöttelt kein unbekümmerter Leichtsinn eines Flatterers, der die Bildung und ihre Bürden überhüpft, sondern stöhnt, ja schreit die Verzweiflung eines schwerblütigen Gewaltmenschen, der redlich um ihren Sinn gerungen, aber keine Antwort bekommen hat. Ohne Philosoph zu sein, griff Wedekind krampfig nach einem schlechthin notwendigen, unauflöslichen, echten und wahren Halt des Daseins, nach einem Innehalt, der sich durch keine Schulmeistereien zerschwatzen, durch keine Sittsamkeiten verfälschen, durch keine Gesetze zuschnüren lasse, so wie Archimedes einen Punkt suchte, um die Welt aus den Angeln zu heben, oder Cartesius ein innerstes Kriterium des Unlugs. Wedekind meinte es zu finden im Geschlechtsdrang — sei er Schönheitsgenuss, sei er Zeugungstrieb, Erschei-

nungsfreude oder Erlöschungsschauder, Ichgewalt oder Gattungsfron — und rannte blindlings gegen alle Zäune an, welche ihn von diesem Urheiligtum trennen wollten. Er bediente sich im Anlauf jeder zufälligen Waffe, darunter auch der Bildungswaffen aus dem Erbe Shakespeares, Goethes und Schillers — ohne Bildung als solche zu stabilisieren, nur als Zeichen oder Mittel der Helle und der Freiheit. Den ästhetischen Theorien des Naturalismus, mit ihrem Verlangen nach Naturwahrheit um der Naturwahrheit willen, entnahm seine glühende Phantasie mehr die Nacktheit als die Misere, welche den frühen Naturalisten künstlerisch als das Zeichen frischen Sehens gegenüber dem Schablonengetändel galt (Flaubert, Zola, Björnson, Ibsen), oder sittlich als das Zeichen sozialen Mitgefühls oder revolutionären Ausgleichs. In Gerhart Hauptmanns *Webern* trafen beide Tendenzen zusammen. So gewiss Wedekind ein mitleidiger und hilfsbereiter Mann war, wichtiger als die Sättigung war ihm der Überschuss, wichtiger als das Nichthungern war ihm das Geniessen, wichtiger als das Genügen war ihm die Freude, und auch die schienen ihm verkümmert durch den Schwindel und den Trug von schwindsüchtigen Idealen, wie sie die Romantik den Pedanten, Pfaffen und Schöngeistern, man kann sagen als Konkursmasse, vererbt hat. Sein Naturalismus auch der deutschen Sprache hat also nichts zu tun mit dem ängstlichen Nachbosseln lebenswahrer Misstände, sondern bricht (ähnlich wie der Sturm und Drang der Shakespeare-Jünger hundert Jahre früher) aus Unmut und Übermut.

Doch damit geriet er in den Bann des gewaltigen Durchbrechers, der damals weithin sichtbar zu werden begann, umkämpft wie seit Rousseau kein zweiter Rufer. Nietzsche hatte allen jungen Menschen wachen Geistes, einerlei, ob sie seine Jünger waren oder nicht, die Frage brennend gemacht und nicht nur brennend, sondern leuchtend: wie weit ihr persönliches Verlangen nach Lust, Weite, Helle, Freiheit, Macht, welcher Art auch immer, abdanken müsse vor Gesamtgeboten der anständigen Gesellschaft, des bürgerlichen Berufs, des geordneten Staats, der seligmachenden Kirche. Ich formuliere die ersten Nietzsche-Wirkungen absichtlich simpel und platt, weil sie um 1890 herum kaum anders aufgenom-

men wurden, auch von Wedekind nicht. Das Schlagwort, dessen sich viele aus ihrer Gymnasiasten- oder frühen Studentenzeit als eines Lockrufs noch mildlächelnd erinnern werden, das neben Büchertiteln Nietzsches wie «Jenseits von Gut und Böse» oder «Menschliches, Allzumenschliches» oder «Götzendämmerung» ungefähr die Summe seines ersten Massenerfolgs enthält, hiess: «sich ausleben». Jeder Commis, der in die Kasse einbrach, jedes belesene Bürgermädchen mit «Lebenswandel», jeder Primaner mit Ausschweifungen meinte nach Nietzsches Wink sich auszuleben oder auf Dionysos-Spuren zu wandeln oder den Übermenschen zu beschleunigen. Ich erinnere mich eines Darmstädter Literaten jener Jahre, der beim Begräbnis seines Sohnes einem kondolierenden Freund schluchzend sagte: «Und ich wollte den Übermenschen aus ihm machen». All das erwähne ich nur, um das sonderbare Gemisch von kindlicher Ratlosigkeit oder Glaubensdumpfheit, von kleinbürgerlichem Ungeschmack und stotternder Schwärmerei anzudeuten, worin Wedekind zuerst seine Flügel regte. Von Nietzsche oder dem Nietzschetum empfing er nicht als ein Philosoph, nicht als ein Prophet und kaum als Poet, sondern als ein lebensvoller junger Mann mit der Sehnsucht nach Expansion seiner geistbeklommenen Animalität zunächst das verführerische Nein zu allen kollektivistischen Hegen, Feigheiten und Versprechungen ... darüber hinaus die Witterung vom Überschwang des rückhaltlosen Ich.

Die Tagesliteratur der achtziger und neunziger Jahre, vor allem auch die politische, die noch immer bestimmt war von individualistischem und sozialistischem Aufruhr gegen die bürgerliche Mast der Gründerjahre, und die nach Bismarcks Sturz einen persönlichen Anhalt fand an dem nationalen Pomp, Flitter und Schwindel Wilhelms II. und seinen behördlichen und literarischen Lakaien, beeinflusst Wedekinds weit offene Ohren und Stimme. Nur hatte er von vornherein diesem Oppositioslärm der Conradi, Conrad, Arendt, Jacobowski und wie sie alle hiessen, ein zu spannkräftiges und selbständiges Personalgenie mitzugeben, um so wie sie aufzugehen in bewussten Tendenzen. Fast alle Tendenzdichtung, die weiter nichts ist, leidet daran, dass sie ihr Gesetz und

ihren Weg annimmt vom Widerpart. Dies und nicht die Tendenz an sich schwächt und erledigt sie. Die Genannten wettern und zetern, wo Baumbach und Julius Wolff gesäuselt und geflötet haben, und brüllen «Saukerl», wo jene «Mägdlein» trillern. Das ist kein grosser Unterschied. Wedekind hat viel von dem dröhnenden Unflat des wahrheitssüchtigen Idealismus in seine Dramen hereingenommen. Das saftigste und strammste, zugleich das phantastischste Gewächs dieses Ackers, und schon als dramatische Gestalt freier als die gereimten oder geschrieenen Leitartikel ist sein Kraftmensch Rodrigo aus dem *Erdgeist* und der *Büchse der Pandora:* ein würdiger Nachfahr der strotzenden Grobiane aus Fischarts Zeit, doch nicht mehr wie diese aus gediegener Standesderbheit genährt, sondern aus der Lumpenfreiheit der Münchner Literatencafés und der Berliner Apachenkeller. Wie im Lutherjahrhundert der Pöbel Bibelwendungen in seine Gewerbsworte, Zoten oder Flüche mischte, so strudelten in die von Wedekind vernommenen und geschwellten Gespräche um 1900 die ausgerupften Bildungsblumen aus Goethes und Schillers Gärten. Nur ein Beispiel, um dies Gemisch von Dreck und Schwung, von Grunzen und Donner zu zeigen: es ist *ein* Kennzeichen von Wedekinds Bühnensprache, worin das Verlangen nach Nacktheit und nach Pracht sich zentaurisch vermengten —

> *Rodrigo:* Ich habe auf diesem Brustkasten noch vor zwei Jahren zwei gesattelte Kavalleriepferde balanciert. Wie das jetzt mit der Plauze werden soll, ist mir allerdings rätselhaft. Die Ausländerinnen bekommen einen schönen Begriff von der deutschen Kunst, wenn sie mir bei jedem Kilo Mehrgewicht den Schweiss aus den Trikots perlen sehen. Ich werde den ganzen Zuschauerraum verpesten mit meiner Ausdünstung.
>
> *Alwa:* Sie sind ein Waschlappen.

Es ist Wedekinds Tragik, dass seine Bildkraft und seine Stimmgewalt sicherer wirkten, wenn sein Idealismus in den Rodrigo-Bereichen sich erging als wenn er, wie im «König Nicolo» oder als Leonhard, über-animalische Leiden gestalten wollte. Er ist faustischer in Hanswurstiaden, in Bordell-

und Zirkusszenen als in Faustiaden, weil er als Bildungsschüler leichter dem Epigonenfluch verfiel und weil er — zwar geistsüchtig wie kaum ein Zweiter — nicht geistsichtiger war als ein edler Gymnasiast. Wo er dagegen sein eigenes Pandämonium, das Tierreich, zu Worte brachte, mit all seinen Spielen, Greueln, Wähnen und Grenzüberschreitungen in den Geist hinein, aber nur am Rande des Geistes, da stürzten ihm mit nachtwandlerischer Sicherheit Worte, Gleichnisse, Trieblaute entgegen und gehorchten. Er hat sich im Prolog zum «Erdgeist» selbst als Tierbändiger vorgeführt, «das *wahre* Tier, das *wilde, schöne* Tier» mit berechtigtem Stolz als seine Sondernummer angepriesen. Das Menschenreich ist auch ein Tierreich, doch nicht, wie Wedekind meinte, das allein, und dass er diesem Glauben verfiel, das stellt ihn der Art nach (vom Umfang rede ich nicht) unter sein oberstes Vorbild, Shakespeare. Auch dort kommt bis zu Macbeth hinauf das Tier nicht zu kurz, doch der Mensch hat es ganz in sich hineingenommen und wird dadurch zugleich tiefer und breiter als der Mensch des Klassizismus. In *einem* Werk Shakespeares tritt das Tier halb menschlich heraus, mit dem Tiefsinn seiner Gier: Caliban im *Sturm*. Wedekinds sämtliche Menschen sind, bis in seine beabsichtigten Miranden und Ferdinanden hinein, bis in Wendla und Melchior, Geschwister oder willige und dumpfe Opfer des Caliban. Ein Prospero oder auch nur ein Ariel ist darin undenkbar. Ich sage das nicht zur Herabsetzung Wedekinds, sondern zur Abgrenzung seines Reichs, und von wie vielen Schriftstellern lässt sich rühmen, dass sie überhaupt Herrscher eines Gestaltenreiches sind, und sei es eines Caliban-Reiches. Denn nochmals: der literarische Naturalismus des Theaters, mit Ausnahme von Hauptmanns *Webern* und vielleicht *Hannele*, kommt nicht wie der Wedekinds aus einer Herrschaft und Fülle, sondern aus bürgerlichen Tugenden, auch Talenten und antibürgerlichen Tendenzen und Nur-Tendenzen ... aus guten Beobachtungen und deren gewissenhafter Niederschrift, nicht aus Vision, wie die meisten Dramen Wedekinds, mag einem der Inhalt der Vision lieb oder widrig sein.

Da mir nirgends am nachweisbaren Können und Meinen so viel liegt wie an der Menschenart, welche können und

meinen muss (denn das Können ist weitgehend lernbar, das Wesen nicht), so will ich Wedekinds Menschentum zunächst noch kurz dort erläutern, wo es der Gattung nach minder belastet ist mit Pflichten und Mächten des Bühnenmeisters: an seinen Gedichten. Ich sagte schon, es seien Lieder eines Mannes, der Schiller, Geibel und Zeitungen gelesen hat und deren Inhalte so frisch aussingt wie ein Handwerksbursch seine Buhl- und Wanderschaft, ja, wie ein Vogel sein Balzen. Mit dem Volkslied teilt er, bis in die Leitartikelphrasen hinein, ausser der Lautelust die Situationssicht, das, was Goethe gegen das romantische Gedudel vom Dichter verlangte: das tragfähige Motiv. Überall merkt man den kundigen Szeniker, der sich kein Gefühl vorstellen konnte ohne die Lage oder den Akt, worin er es erfuhr. Zum Teil sind diese Gedichte ja aus halb szenischen Bedürfnissen entstanden, und der Dichter war ihr eigener Mime im Münchner Überbrettl. Sie ähneln darin den Balladen früheren Volksgesangs, die abenteuerliche Ereignisse, Moritaten und dergleichen feierten durch gereimten Bericht, bald mit, bald ohne Glosse: es sind verkürzte oder keimhafte Dramen. Wedekinds beste Gedichte sind zugleich seine berühmtesten. Sie können als Grosstadtballaden gelten oder als Schwabinger Dorfweisen, weil sie sich trotz allem zivilisatorischen Drum und Dran um zeitlose Animalia drehen, deren Kostüm, Mode und Perversität als neues Gewürz der alten Speise dienen, ohne sie zu entewigen.

Wedekinds Gedichte haben, wie seine Dramen, Anstoss erregt durch den Zynismus ihrer Meinungen oder durch die Perversität ihrer Gefühle. Beides sind Missverständnisse von seiten festgelegter Wertwächter. Wedekinds Meinungen sind kindlich und kommen nur zynisch heraus, weil er noch nicht die sämtlichen Sitten durchlaufen oder überstiegen hat wie etwa die Wüstlinge des französischen Rokoko, Rétif de la Bretonne, Choderlos de Laclos, Marquis de Sade, abgefeimte Aristokraten, die sich über Bürger- und Pöbelernst lustig machen und ihren Geist in der Verhöhnung der Sexualheiligtümer geniessen. Wedekinds Zynismus ist viel mehr das masslose Staunen eines üppigen Gewächses, dass seine Wucherungen gekappt und geschnürt werden sollen, und seine

Wut wendet sich gegen die Alltagsgebote seiner Zuchtmeister. Das hat etwas von der unfreiwilligen Komik, die alles Gezeter gegen Konventionen mit dem Fanatismus von Rohköstlern, Wollhemdlern, Fremdwortjägern begleitet. Nicht, dass man kein Fleisch mag, ist komisch, aber dass man gegen den Fleischgenuss wettert — und so ist auch Wedekinds poetischer Eifer gegen übliche Unnatur kein Zeichen der Freiheit, sondern der Fron. In seinen Gedichten sind die Formulierungen meistens schülerhaft, Geibelisch mit umgekehrtem Vorzeichen in der Gesinnung, und nur die Wut dahinter, die nach Freude bleckt, ist unheimlich und durch den Kontrast gegen die Schablonen oft reizvoll. Wedekinds «Perversität» liegt ebenfalls weitab von den Lastern übersättigter Geniesser und grosstädtischer Neugier, obwohl er durch sein Nachdenken und seine Umgebung auf den Gedanken kommen konnte, er sei ein merkwürdiger Sünder, und aus diesem Staunen oder Grauen über sich selbst sich satanischer vorkam, als er war. Thomas Theodor Heine hat ihn einmal im «Simplizissimus» gezeichnet, wie er sich vor dem Spiegel ärgert, dass sein Speck ihm seinen Satanismus verderbe. Sein treuherziges Gefallen an seinen Qualen ist ebenfalls ein kindlicher, kein seniler Zug. Seine «Laster» und ihre Verherrlichung im Vers — oft als Flüche und Klagen geäussert — sind Ausbrüche des mächtigen Spieltriebs der Natur. Tiere und Kinder, auch die reinsten, sind heimgesucht vom Spieltrieb, der zwecklos aus dem Überschwang steigt und ohne den es keine Kunst gäbe. Zur «Normalität» verhält er sich wie die Kochkunst zur blossen Sättigung. Man muss in Wedekinds Gedichten vernehmen, was frischer Überschuss seines ehrlichen Spieltriebs ist und sich in Naturstimmungen oder Tatgesichten entlädt, gesunden oder perversen, und was Opposition des gereizten Literaten, des entlaufenen Bürgers und des weltschmerzlichen Freigeists ist. Das erste findet sich in einzelnen Brettl-Balladen wie *Ilse*, die als makaberfrische Volkslieder haften in derselben Reihe wie Heines *Romanzero*-Balladen und seine anderen Lazarustöne. Gemeinsam ist ihnen mit diesen der rückhaltlose Gebrauch der Prosarede in rhythmischer Steigerung oder Entrücktheit, die Preisgabe der klassizistischen und romantischen Würde und

Weihe, der Abstand vom eigenen Gefühl, der Verzicht auf allen fiktiven Schmuck, auf Kunst als eine höhere Eingebung, oder, um es mit Nietzsches Wort zu sagen, auf alles «Pathos der Distanz». Da Wedekind seinen Motiven nach ebenso wie Heine dem süsslichen Sang von Minne, Recken, Rittern, Blümlein, Sternen usw. entgegen war, und doch gerade wegen seiner Prosa-Anleihen in spätromantische Floskeln verfiel, so wirkt vielfach seine Lyrik bewusst ironisch, ohne es zu sein, so z. B. die erste Strophe aus *Ilse:*

Ich war ein Kind von fünfzehn Jahren,
Ein reines unschuldsvolles Kind,
Als ich zum erstenmal erfahren,
Wie süss der Liebe Freuden sind.

Der Kitsch der zweiten Zeile ist weder verlogen noch ironisch, sondern ehrliche Schwärmerei und eben dadurch eindrucksvoller als absichtlich witzige Pointen sein könnten. Von Heine trennt Wedekind das Übergewicht seiner Natur über seinen Geist: Heine fand seine tiefsten Witze auf der anderen Seite der Kluft zwischen Natur und Geist. Als gewaltiger Geist und dürftige Natur litt er am Ungenügen der animalischen Erfüllung gegenüber den hochgespannten Denkgesichten, Wedekind litt umgekehrt am Katzenjammer der Erfüllung und versuchte vergebens, einen Sinn in seine Freude zu bringen nach ihrem Hinfall. Er hatte nicht den Geist seiner Kraft, wie Heine den Geist seiner Schwäche hatte.

Als Gesellschaftskritiker und Gelegenheitspolitiker gehört Wedekind ebenfalls zu den Nachfolgern Heines und zu den Beginnern der Simplizissimus-Satire, die aus der Lösung von Kult, Autorität und Konventionsidealen jeder Art eine neue Frische und Schlagkraft ziehen, zumal durch den beständigen Kontrast der derben, bunten, zackigen Strassenrede mit den metrischen und rhythmischen Vortragsformen, die allesamt aus dem ungebrochenen Glauben an Eingebung und aus den Pflichtgefühlen von Feier und Würde stammen. Der Missbrauch von verjährten Kultformen zu Sexualkritik und Tagespolitik, die Verkleidung von Leitartikeln und Feuilletons mit Hymnen- oder Odenkostümen, der Vortrag von geschlechtlich oder finanziell motiviertem Weltschmerz als Bier-

zeitung, Budenzauber und Atelierfeste als Orgie arrangiert, Sanatorium als Hölle, der Münchner Fasching als Bacchusfest oder gar als eleusinisches Mysterium: das ist zugleich freiwillig witzig und unfreiwillig komisch ... so gewiss auch diese letzten Wein- und Fettspritzer des Überschwangs teilhaben an dem Geheimnis, das die griechischen Mythen versinnbildeten. Freilich, Geheimnis und Schauer liegen nicht in dem bewussten Individuum, das darüber gebildet oder halbgebildet nachdenkt, sondern in dem stummen Grunde, woraus die einzelnen Zeichen sich lösen. Nur alle Jahrhunderte kommt ein Genius, der den Grund selbst ins unmittelbare Wortgesicht hebt, während alltäglich davon gemunkelt oder gewitzelt werden kann. (Nicht die Blattlaus ist heilig, sondern die Fruchtbarkeit, und nur die seltene Hellwerdung, Erleuchtung des Lebensgrundes, des Ursprungs der Gattung in einem einmaligen Menschen durch Tat und Werk oder Leid weiht uns ein.) Wedekind reichte als Gattungsgeschöpf näher als die meisten Literaten in die Geheimnisse des Übergangs und Untergangs, doch brachte er als Individuum nur exzentrische, willkürliche, zufällige Begriffe davon in seine Schriften. Der Wirrwarr seines Nachdenkens über das, was ihn am wildesten anging, hat selbst etwas Tragisches: sein Rütteln an den Gittern seines beschränkten Geistes mit den Kräften seiner genialen Natur.

Nur ein paar Worte noch über seine Novellen und dann über seine zentralen Dramen, *Frühlings Erwachen, Erdgeist, Die Büchse der Pandora* und *Franziska*[1]. Wissenschaftliche Vollständigkeit ist nicht Sache eines Vortrags über ein Wesen wie Wedekind, nur den Blick kann ich da- oder dorthin lenken, damit sein übriges Schaffen sicherer zu durchfahren sei.

Wedekinds Novellen, gesammelt unter dem Titel *Feuerwerk*, sind getrieben von der Moral, dass der Naturtrieb, die Lust zum schönen Leib gegen alle Hemmungen von Sippe oder Gemeinde der Sinn des Lebens und der Wille Gottes sei, denn der religiösen Zeichen hat Wedekind sich so gläubig bedient wie es einem besessenen Genussfanatiker möglich

[1] Die Absicht, „Franziska" zu behandeln, ist vom Verfasser nicht ausgeführt worden.

war, sobald er sich in den Glaubenslehren umsah. Ein merkwürdiges Zeichen dafür ist auch das grosse Religionsgespräch in seinem Einakter *Die Zensur* zwischen dem Schriftsteller Buridan und dem katholischen Geistlichen Prantl zur Verteidigung seiner Stücke. Ohne das ästhetische Religionsgetue der Frühromantiker Tieck, Wackenroder, Friedrich Schlegel verfällt Wedekind hier doch in ihren Fehler, das eigene Bedürfnis absolut zu machen, das heisst zu vergotten. Bei jenen war es das Denken oder Dichten, bei Wedekind der Genuss, und da er diesen brünstig, inbrünstig ersehnte, wie der christliche Beter das Himmelreich, mit gespannter Andacht und Märtyrermut, mit Todestrutz und -grauen, so mochte er guten Gewissens seinen kirchlichen Gegnern sich als einen Frommen ausgeben. Seine Genussfrömmigkeit unterscheidet sich von der Renaissancefreude oder von der Goethischen Weltlust ähnlich wie der böse Eifer eines Torquemada oder Alba von dem lauteren Glauben eines Franziskus oder der schlichten Frommheit eines bayrischen Bauern oder eines Klaus von der Flüe. Es gibt ein Genusspfaffentum, einen Wollust-Zelotismus, wie es eine verfolgungssüchtige Askese gibt, und Wedekind war kein Geniesser, sondern ein Genusspfaffe, gereizt freilich durch Missverständnisse und Verfolgungen seiner paradoxen Frömmigkeit. Seine Novellen sind Legenden zur Verherrlichung des Genusses, erzählt mit der verzückten Inbrunst mittelalterlicher Heiligenlegenden, nur eben mit dem umgekehrten Glaubenseifer.

Rabbi Esra heiratet, weil er sich selbst und die Frauen nicht kannte, ein schmächtiges Mädchen, in das er sich aus Idealismus verliebt, lügt seinem geldsüchtigen Vater vor, sie sei reich und wird — eher ein gewaltiger Sinnenmensch — mit dem schattenhaften Ding unglücklich, das schliesslich stirbt. Er verflucht den Gott, der ihn betrogen, und stürzt sich in den brünstigen Taumel, bis er, gesättigt, ein wunderschönes Prachtmädchen heiratet, mit dem er fromm und glücklich wird. Diese Geschichte erzählt er seinem schwärmerisch verliebten Sohn zur Warnung, um ihn zur Fleischesliebe zu bekehren, zur Kenntnis der wirklichen Welt, die ihm durch Bücher und Idealismus verstellt ist.

In der Novelle *Der greise Freier*, ebenfalls einer Rahmen-

novelle, verherrlicht er die Wollust im Angesicht des Todes. Eine hübsche Schweizerin erzählt ihrem erstaunten jungen Mann, warum sie mit all ihrer Leidenschaft so frei und gelassen geworden sei: als sie ein Kind war, hatte ein alter Mann ihrer vollblütigen Schwester Klara einen Heiratsantrag gemacht, worüber diese vor Entsetzen fast verkam. Im folgenden Sommer verliebt Klara sich in einen wackeren, starken, jungen Mann, einen Commis aus Lenzburg, und verlobt sich mit ihm. Dann bekommt sie einen Herzanfall, der mit dem Tode enden muss, wie der Arzt den Angehörigen mitteilt. In den qualvollen Nächten träumt sie von dem scheusslichen ersten Freier. Das mitleidige Schwesterchen bringt ihr den ersehnten jungen Bräutigam heimlich ins Schlafgemach, und am nächsten Morgen ist Klara tot und selig.

Der Brand von Egliswyl enthält den Bericht eines Sträflings aus Wedekinds Heimat, der von mannstollen Weibern erfreut und verfolgt, belästigt und verraten wird und in der Wut des ratlosen Triebs, aus Begier und Rache, das Dorf anzündet. Die Allmacht der gestauten Natur feiert Wedekind hier im Verbrechen, in den beiden andern Novellen im Laster oder im Tod — Opferfest-Geschichten alle drei.

Die Fürstin Russalka opfert dem grossen Pan etwas billiger, indem sie nach einem lebemännischen Aristokraten — der sie mit ihrer Cousine betrügt, obwohl er sie nicht ausstehen kann — einen sozialistischen Agitator heiratet, einen prächtigen Kerl, der ihr zum Mutterglück verhilft. Die Geschichte erschien in der ersten Nummer des *Simplizissimus* und konnte damals als eine Schauermär gelten.

Ich gehe nicht auf die weiteren Erzählungen ein. Gemeinsam ist allen die zugleich straffe und üppige Schilderungskunst: Landschaften, Innenräume und vor allem Trachten — Wedekinds besonderes fetischistisches Augenmerk — packt er farbig, nervig und klar in der Wiedergabe unerfindbarer Gebärden, die zugleich reizen und deuten (wie z. B. der greise Freier sich in Klara verliebt, weil sie immer den Mund etwas geöffnet hält, ein Zeichen von Gemüt). Kurz, im szenarischen Bericht ist Wedekind ein Meister, im festen, dröhnenden oder knarrenden Gang, im Fortgang seiner Novellen. Sieht man die von ihrer Erotik bedingten Figuren selbst ge-

nauer an, so gleichen sie vom Rabbi Esra bis zur Fürstin Russalka einander in der besessenen Animalität wie ein Tier als Gattungswesen dem andern, und nur ihr jeweiliger sozialer oder idealer Widerstand unterscheidet sie voneinander, das heisst ihre aussergeschlechtliche Moral. Sie sind das Gegenteil ursprünglicher Individuen, in denen das Fleisch Geist oder Wort wird, und Wedekinds Versuche der Individuation gehen nicht über die an sich genau gemerkten Gesellschaftszeichen hinaus. Das, wodurch sie leben, treiben, leiden und sich lösen, ist immer die monomanische Lebensgier, als deren Priester oder Opfer Wedekind sich fühlte: feierlich, trotz betonter Schlichtheit und durch gewollte Nacktheit. Die Sonorität, die rollende Tonstärke des zelebrierenden Satanspfaffen, des schallraum-süchtigen Mimen und des eingesperrten Raubtiers durchdringen sich in Wedekinds Vortrag und machen seine Erzählungen widerwärtig anziehend, auch wenn uns gewisse Oppositionseffekte der neunziger Jahre — wie Russalkas Abfall zu Rappart — altmodisch vorkommen und die Brunstbotschaft selbst unfrei wie jedes Geschrei von Fanatikern. Wedekind hat dann noch so etwas wie eine pädagogische Provinz geschrieben, *Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen:* als Geschichte ein romantischer Wirrwarr, der nur von Arnims *Päpstin Johanna* übertroffen wird ... als deutsche Berichtsprache klar, fest, sauber, gesichtig und gewissenhaft, Zeugnis eines energischen Schwärmers ... als Inhalt die Pubertätsträume eines tapferen Gymnasiasten, die er als erwachsener Mann in eine genussreligiöse Ordnung bringen will, bemüht, die verschiedensten Formen der Geschlechtsfreude zu einer Art Tempelzucht zu festigen, den freien Spieltrieb in ein Schönheitsreich zu organisieren.

Ich wende mich zu seinen Dramen. Mit den Mitteln der zivilisierten Literatur erneuern Wedekinds eigentliche Tragödien, *Frühlings Erwachen, Erdgeist, Büchse der Pandora,* eine primitive Urform oder Kultform des Theaters, den Mimus, der mit Zaubertänzen und -spielen die Mächte der Zeugung feiern und bannen soll. Er hat auch satirische Possen gegen Mißstände der Erziehung, der Politik, des Geschäfts geschrieben und zumal seinen persönlichen Gram oder Groll,

z. B. gegen seinen Verleger, szenisch entladen. In all diesen Werken wimmelt es von atemraubenden Geschehniswirbeln, unheimlichen Witzen, gequälten Flüchen; etwa wenn zwischen Mord und Zusammenbruch eine junge Frau zu ihrer Mutter sagt: «Wenn ich an unser Heim in Hannover zurückdenke». Die Figuren oder Puppen solcher Unheilstänze sind monotoner oder wenigstens monomanischer als ihr Bewegungsraum. Immer wieder: der trieb- und notgehetzte Weltverbesserer, König, Künstler oder Autor (Wedekinds Maske), das unschuldig-verruchte Weib-Tier, die wehrlos missbrauchten oder missbrauchenden Opfer und die schlauen Schaffner des Erwerbs, der Bildung, des Staats, dressiert von ihrer eigenen Habsucht, nach dem blinden Willen einer unbegreiflichen Gewalt, die verschiedene Larven der heutigen Zivilisation vornimmt, damit ihr von ihren Sklaven oder Schlachtopfern besser geschmeichelt wird. Das ist ungefähr Wedekinds flimmerndes Weltbild auf rasche Formeln gebracht. Liest man seine sämtlichen Werke hintereinander durch, so verwandelt sich die erste Lust am Scheinreichtum seiner Gestalten in Staunen über die Schnelligkeit der Griffe, womit er ihre Drähte meistert. Doch was erst als Menschenvielfalt verwirrte, erkennt man nachher als eine Ding- und Gerätbuntheit. Besonders — auch das eine zivilisatorische Abwandlung alter Fruchtbarkeitsweihen, und in der Wirkung Indianer- und Negertänzen verwandt — Wedekinds Theater besteht grossenteils aus pedantisch-üppigen Kleiderarrangements: *Frühlings Erwachen* und *Erdgeist* beginnen mit Kostümgesprächen: der Bühnenmann, der Farbeneffekte für die Gaffermenge braucht ... der Fetischist, den Stiefel, Strumpfbänder, Gürtel, Spitzenbesatz und was immer erregen ... der Wilde, dem seine Götter als wallende Farben und Fetzen erglänzen oder erdunkeln — alle drei haben mitgedichtet an Wedekinds Gewandgesichten.

Ein anderer Nachschub des alten Mimus ist Wedekinds dramatische Technik selbst, die ihn freilich auch literarisch abrückt von unsren klassischen Poeten, Lessing, Goethe, Schiller, Kleist, Grillparzer, den Erben des humanistischen, rhetorisch-sozialen, geistig motivierten Kunstdramas, und ihn annähert — als Theatermann, nicht als Dichter — dem gehei-

meren Shakespeare und dessen deutschen Missverstehern, den Stürmern und Drängern. Es liegt Wedekind weniger an übersichtlichen oder rhythmisch ausgewogenen oder artistisch komponierten Szenengefügen, nicht einmal an der gewöhnlichen Spannung auf den Ausgang (darin übertreffen ihn Sardou oder Sudermann unvergleichlich), sondern an der sinnlichen Schlagkraft jeder Einzelszene, ohne Rücksicht auf das Vor und Nach, so wie die alten Festtänze unablässige Einzelschwünge, -rücke, -wallungen von Nu zu Nu erforderten: Arm und Bein, nicht Herz und Hirn ... Laut, Klang, Schrei, nicht Sinn und Satz ... Erscheinung, nicht Grund, Zweck, Motiv. In dieser Stegreifheftigkeit ist Wedekind der echte, nicht literarisch shakespearisierende Erbe Georg Büchners und ein Ahn der sexuellen und politischen Schreidramatik des «Aktivismus» oder «Expressionismus», mit grösserem Können, einer volleren Natur und einem noch unverlorenen Menschtums-Wunschbilde, dem er freilich gern, aber vergeblich hinter den Lug kommen möchte.

Ein weiteres Erbe des alten Mimus, schwerer zu bewahren und zu erneuern, ist Wedekinds Entrückung. Aber was die Wilden und die Alten durch Rausch, Taumel, Ekstase begnadete, die Ausfahrt aus der Vernunft, die ihnen als Gesamtvernunft ihres Stammes Vorschriften machte, das konnte der gebildete, belesene, vergrübelte Schriftsteller des 19. Jahrhunderts beinahe nur in der individualen Liebesbrunst erfahren, wenn er nicht zu Haschisch oder dergleichen greifen wollte oder unmittelbar durch ein neues Gottesgesicht sich erleuchtet glaubte. Diese Brunst erschien dem Gesellschaftsdenker Wedekind notgedrungen ausserhalb der staatlichen Ordnung und ihrer beiden Träger, Familie und Besitz, das heisst sobald er sich als Dramatiker mit einem öffentlichen Apparat zur Offenbarung oder Werbung an ein Publikum wandte, geriet er in Widerspruch mit allem Bürgertum als dem Bezirk des anerkannt Normalen. Die Kinder und die Narren sprachen für ihn die Wahrheit, nämlich die Ursprünge und die Auswege, und darum wählte er triebsicher Kindertum und Narretei oder — was dasselbe ist für einen Widermoralisten — Verbrechertum als dramatisches Reich. Nochmals: man muss in seinen Dramen unterscheiden zwi-

schen dem Drang des zivilisierten Mimuspoeten und Mimikers in die nackte Natur, die er bei Kindern und Ausgestossenen am glaubwürdigsten fand, und dem Gesellschaftsdenken, den Begleitfunktionen seines Ausbruchs, den Bildungsbehängen seiner Krämpfe und Tänze, der Opposition des zeit- und raumverhafteten Bürgers gegen sein Bürgertum. Beides ist oft unentwirrbar verknäuelt. Doch in den beiden Dramen, die am heftigsten vorstossen in seine ersehnten oder erinnerten Heimaten, in seiner Kindertragödie *Frühlings Erwachen* und in seinen Hurentragödien von Lulu, *Erdgeist* und *Büchse der Pandora,* macht er sich selbst am deutlichsten, weil er sich hier am freiesten geben kann, am wenigsten beirrt vom blossen Widersprechen. Diese beiden Werke — die Lulu-Akte sind ein Doppelstück — bleiben wichtig durch die Fülle ihres Wedekindschen Gesamtgehaltes, worin sie seine anderen Werke übertreffen, durch ihren Reichtum an echt dichterischen Schauern und als Grenzfälle erotischer Ausdruckskunst.

Frühlings Erwachen hat Wedekind mit 26 Jahren geschrieben, auf dem Übergang vom Jünglingstum zur Manneseinsicht. Die Gymnasiastenschwärmerei mit dem Staunen, Grauen und Ausbrechen wirkt darin nach und kämpft gegen den noch ungebrochenen Glauben eines Naturwissenschaftlers und Sozialisten an die Verbesserungsfähigkeit der Welt durch warnende Beispiele. Wedekinds dramatisches Frühwerk, *Die junge Welt,* zwei Jahre vorher geschrieben, entstammt demselben Fragenbereich, entbehrt aber der dichterischen Quellkraft, des jugendlichen Flaums, wodurch *Frühlings Erwachen* alle realistisch gemeinten Dramen jener Zeit übertrifft, und bleibt eine trocken-bissige, empfindsam-steife Satire. Auch *Frühlings Erwachen* sollte zunächst wohl eine Satire werden und engherzige Erziehungsmethoden blinder Eltern und dürrer Lehrer strafen und wandeln . . . Vorurteile über das Wesen des Kindertums und seiner Triebnöte zerstören — eine Arbeit der dichterischen Wohlfahrtspflege, der gesellschaftlichen Aufklärung und der praktischen Humanität, wie Gerhart Hauptmanns *Weber* oder Ibsens *Volksfeind* oder Zolas *Germinal.* Einige Reste der fratzenhaften Satire sind darin stecken geblieben, z. B. die Schulkonferenz der

Lehrer Affenschmalz, Knochenbruch, Sonnenstich usw., oder der Medizinalrat Dr. von Brausepulver, der Wendla mit ins Grab hilft. Das gehört in die Witzblattliteratur, worin bestimmte Standesalbernheiten wie der Förster mit dem Dackel oder der Schwerenöter-Leutnant, die böse Schwiegermutter oder der zerstreute Professor typisch verulkt werden zum Schaden der Individuen, die jeweils anders sind. Solche Hohnbilder sind oft lachwirksam, selten oder nie tragkräftig, es sei denn, dass sie wie bei Dickens — über Groll und Trauer des Poeten hinaus, der sich im erinnerten Personalspott entlastet — törichte oder veraltete Institutionen treffen. Wedekinds Erziehungssatire als solche ist heute so erledigt wie Reinhold Lenz' *Hofmeister* oder *Soldaten* (oder wie Lampels *Revolte im Erziehungshaus*). Sind die alten Mißstände verbessert oder durch neue ersetzt (und Institutionen sind als solche immer notwendige Übel), dann kommt das Thesenstück zu den Akten und wartet auf die Wissenschaft. Wäre *Frühlings Erwachen* nur was Wedekind damit wahrscheinlich beabsichtigt hat, so würde es bei andern Pamphleten der Vorzeit verstauben. Doch unter dem Druck der grimmigen Sehnsucht sind ihm Gesichte gekommen, und die Tendenz hat die *Ideen* nicht erdrückt. Er hat die Gestalten der Schulkinder, deren Wachstum auf mannigfache Weise sich wehrt gegen die Zwangsanstalten geistigen und sittlichen Herkommens, beschworen, verzaubert und ermächtigt aus seinem animalischen Überschuss, der, nach aussen gekehrt, geistige Kampflust zeitigte. Der Kampf*lust* dankt er bis in die Satire hinein das Pochen, Wittern und Schwellen des ungeduldigen Herzens. In dem Gespräch zwischen der Mutter Bergmann und ihrer Tochter Wendla über das Prinzesskleidchen, in den Unterhaltungen der Schüler über ihre Schulaufgaben und über sexuelle Aufklärung ist ein wundersamer Wirrwarr leidenschaftlichen Grübelns aus der Not ihres Bluts und aus der Pflicht ihres noch unzulänglichen Intellekts. Die Verbiesterung vor Dingen, die nichts als Worte aus Büchern sind, und die ratlose Ahnung der Kräfte, die nach Sinn verlangen, nach Wachheit, und sich ungeschickt der schriftlichen Mittel bedienen zum Verderb ihrer lieblichen Unschuld . . . oder wenn die Mädchen ihre Schwärme bereden mit nebel-

haften Schulbuchvorstellungen von Alexander und Sokrates, unfähig, ihr eigentliches Wissen aus Schoss und Herz zu dekken mit dem Angelernten, Aufgezwungenen: solche Wahrnehmungen sind Entdeckerfahrten in das dämmernde Zwischenreich zwischen Natur und Geist. Es sind Erweiterungen der Natur in den Geist hinein, vermöge der Wedekind verliehenen Gabe, als wacher Mann noch kindlich-dumpf zu tasten. Der Dialog hat die ganze Triebkraft des Stöhnens, Schmachtens, ja Röchelns, die vorintellektuelle Lebensbrunst und Todesangst hineingezwungen in Denksätze und -merkmale ... den dunklen Schrei ins rasche, helle Wort, das Raunen der Nerven in festen, knappen Begriff. Den Widersinn aller Logik, das jähe Her und Hin aus dem Ich ins Du und in die unverstandene Welt drängt Wedekind (wie vor ihm nur Büchner im *Woyzek*) in die gewissenhafte fast pedantische Aussage. Meisterstücke dieser Art sind die Unterhaltungen zwischen Wendla und Melchior im Wald, in denen das schwerfällige Nachdenken der Kinder sich löst in lasterhaft-unschuldiges Tun ... zwischen Melchior und Moritz Stiefel, die stumpfe Versetzungssorgen und erotische Phantasmen, Faust-Gretchen-Probleme schulaufsatzartig dürr und pedantisch-zotig erörtern ... oder Hänschen Rilows Zwiesprache mit seinen Photographien oder Moritz' Monolog vor dem Selbstmord und seine Begegnung mit der Erdgeistnutte Ilse und — die unheimlichste Szene — die Wette der Korrektionszüchtlinge um das Zwanzigpfennigstück, und — die schönste — das Gespräch zwischen Ernst Röbel und Hänschen Rilow im sommerlichen Weinberg. All das sind — einerlei mit welchem Vor- oder Hintergedanken — begnadete Stimmungsgesichte, Charaktergesichte und Raumgesichte, die man nicht thesenhalber erfinden kann, sondern die einem kommen aus der erleuchteten Stunde, Vision und Wort zugleich.

Die Mädchen in *Frühlings Erwachen* sind als Eigenwesen minder unterscheidbar und tragen mehr in ihrem neugierigbeklommenen Schulschwatz den Gattungsfluch zur Schau als das Verhängnis der einmaligen Seele. Auch Wendla, das Opfer, leidet weniger an ihrem Charakter als an dem allgemeinen Naturzwang von Pflanze und Tier, der in die kleinbür-

gerliche Hauszucht nicht passt und trotz der mütterlichen Hege daran erstickt. Ihr Charakter selbst ist staunende Ahnungslosigkeit, dumpfe Angst, die vergebens nach Wissen ringt und beim Umschauen sich verwirrt in Kleidern als dem weiblich-nächsten Übergang aus dem Tierreich in die Zivilisation. Von der Geschlechtspolarität zum lautersten und frischesten Liebespartner gelockt, empfängt sie den Tod. Das Überschäumen der unerkannten Sinnlichkeit in geistige Schwärmerei, in Begeisterung, hat Wedekind in ihrem Geplauder so herzlich fühlbar gemacht, dass sie als Individuum lebt, obwohl sie der typische Kleinstadt-Backfisch ist, das unzersetzte, unbewahrte, unerfahrene Mädchen, das Frau werden will und nicht weiss wie. Ihr sind als Folien die etwas quickere Thea und die durch grausame Erziehung rascher geregte Martha gegenüber gestellt, denen Schlaf-, Essen- und Kleiderzucht, Kameradschaften und Stadtklatsch schon Würzen der erwachsenen Begier sind. Wendla schwärmt, sie schnuppern. Sie werden keiner Verführung erliegen, weil sie durch verdorbene Erziehung früher die Schutzwaffen des bewehrten Instinkts sich geschärft, die beim Weib als Angriffswaffen wirken. Die später auftretende Ilse steht am Ende eines Wegs, dessen Beginn Thea und Martha gleichsam auf der Stelle treten: der Weg ungehemmten Genusses der Gelegenheiten. Ein andrer Weg der lüsternen Gänschen wäre der behagliche Verzicht im mässigen Hausglück. Wendla steht über beiden durch ihre minder schmiegsame Natur und durch ihren Mangel an geschlechtlicher Kunst, sie ist gefährdeter als beide, weil die Liebe und nicht die Verliebtheit ihr befiehlt. Doch alle drei sind nur Beute der Begier, Köder der Begier, der so viel nicht darauf ankommt, wes *Geistes* Kinder sie frisst.

Dagegen sind die Knaben, Melchior Gabor, Moritz Stiefel, Hänschen Rilow, vor allem Geisteskinder oder möchten es sein und treiben und ringen — jeder auf *seine* besondere Weise als Individuen, nicht als Gattungsgeschöpfe — mit ihrem Dränger, dem Gattungsgebot. Bei ihnen wacht der Geist früher als das Fleisch, und die Schulbildung umstellt sie bunter und genauer mit Gehegen und Vorwänden als die Mädchen, deren Blut schon spricht, ehe sie ein Urteil haben, es

abzulenken, zu dämpfen, zu deuten. Melchior, der Musterschüler, ist ein Nachfahr der reinen Toren, ein moderner Spross aus der Familie der Parzival, Simplizissimus, Walt. Doch Wedekinds engerer Gesichtskreis macht die Welt, die Melchior fragend und strebend durchirrt, nur zum Kampfplatz zwischen Brunst und Pflicht. Wenn sein Trieb sich regt, will er nicht wissen, was er damit anfangen soll, wie selbst Wendla, sondern woher es kommt, was es bedeutet, wie es aussieht. Er ist ein Wissenschaftler bis in die Unzucht hinein, aber nicht aus französischer Artistik und Skeptik, à la Rabelais, Voltaire, Anatole France, sondern gerade aus grüblerischer Einfalt und strebendem Bemühen. Diese alten deutschen Herzenszüge, im Gewand eines Gymnasiasten von gestern, heimeln uns an und besonders seine Gestalt über den Typus hinaus: der deutsche Idealist, der sich fromm plagt um Erkenntnis — nicht Gottes, nicht der Allnatur, nicht der Menschengesellschaft, sondern des Unterleibs . . . und der sich herumschlagen muss nicht mit dem Zweifel, nicht mit dem Teufel, nicht mit der Schlauheit der Frau Welt, sondern mit der Dummheit eines Lehrerkollegiums. Der holde Geist als wirrer Gattungssklave: das ist Wedekinds Melchior.

Moritz Stiefel, demselben Fronherrn pflichtig wie Melchior, doch minder gerad gewachsen, erliegt der Last der unverdaulichen Bildung . . . kein Musterschüler voll weltfremden Strebens, sondern ein gedrückter Lernknecht, jung genug zum Fragen und Wundern, doch mehr als Melchior stöhnend unter dem unnützen Wissen. Die sexuelle Aufklärung, der Melchior als freier Forscher nachgeht, treibt Moritz Stiefel wie eine Schulaufgabe, unfrei, schwitzend und ungeschickt.

Hänschen Rilow widmet sich frank und frei, mit künstlerischem Spieltrieb, nicht mit wissenschaftlichem Forschertrieb, nicht mit behördlichem Pflichtgefühl seinem eigentlichen Anliegen, der selbstgenugsamen Erotik. An welchen Stätten auch immer, in muffigen Geheimgemächern oder im sonnigen Weinberg, mit welchen Partnern auch immer, Photographien oder Mitschülern: er hat keine Konflikte, weil er das Denken eindeutig zum gehorsamen Kuppler seiner Lust gemacht hat und sich nichts versagen muss, von keiner Sünde weiss und ohne erhabene Zukunftsträume dem Augenblick lebt. Er reckt

sich nicht in Tugenden, Pflichten, Idealen (wozu es nach seinem eigenen Wort «imposanter Figuren» bedarf). Er geniesst die Vergängnis selbst als einen Stimmungsreiz der dringlichen Stunde.

«Lass uns nicht traurig sein! — Wenn wir in dreissig Jahren zurückdenken, spotten wir ja vielleicht! — Und jetzt ist alles so schön! Die Berge glühen; die Trauben hängen uns in den Mund, und der Abendwind streicht an den Felsen hin wie ein spielendes Schmeichelkätzchen . . .»

Die Statisten des Lasters aus der Korrektionsanstalt übergehe ich, ebenso Mitschüler und Mitschwätzer der Klassenfragen, des Korridorgetuschels, und Ernst Röbel, Hänschens Geliebten. Alle Figuren leben ebenso durch die stimmungssatte Raumsicht Wedekinds wie durch seine inbrünstige Mitfreude und -sorge. Als Zeitgenosse der Naturalisten hat er ein scharfes Auge für Gemächer und Gelände, als verschämter Romantiker die schwellende Sehnsucht nach Licht, Luft, Sonne und unfassbarem Grauen, nach Frühling und Nacht. So ist er bewahrt vor dem bebrillten Gebossel der Wirklichkeitspedanten und vor dem wolkigen Geflatter der Spätromantik und wandelt Eindruck von Gemerktem in Atmosphäre von Durchlebtem, ohne dass man die Mittel als *gekonnte* Mittel in der Vision knarren hört (wie bei Arno Holz und manchen frühen Hauptmann-Werken). Er ist sparsam mit Bühnenanweisungen und bedurfte der Szenerien nicht. Ich habe die Szenen erwähnt, wo durch Aussage und Ton die dichterische Stimmung ganz vergegenwärtigt ist, unbelastet von Tendenzreden und -winken ad spectatores. Die eine ist ein Albdruck von Grauen und Muff, worin es riecht und dampft von verzweifeltem Lachen, Schnauben und Keuchen: die Szene im Korrektionshaus, der knappe Raum, wo die Verlorenheit der verfrühten Brunst Mensch wird oder die Verworfenen durch ihr Bleiben und Fliehen Raum schaffen, schmieriges Gemäuer, rostige Gitter, knackende Möbel. Die andere der brütende Weinberg, Stätte und Ereignis zugleich des panischen Wachstums vor oder nach der Moral. Dazu kommt die Kirchhofszene in der raschelnden Novembernacht, wo Melchior dem kopflosen Moritz und dem vermummten Herrn an dem Grab seiner Wendla begegnet: ein Gespenster-

Stelldichein zwischen Toten und Lebenden, das von den *Lebenden* Wedekinds überschwängliche, grabübersteigende Sinnensucht, Gegenwart noch im Un-Sein hat, und von den *Toten* die spukhafte Gier nach Da-Sein, Da-Sein, Da-Sein. Es ist nicht nur romantisches Gedankengut, etwa aus Novalis' *Lied der Toten*, sondern eine dramatische Wiederkehr derselben Geheimerfahrung, die hier den Kreis schliesst von Geburt zu Grab, von Brunst zu Verwesung. Literarische Reminiszenzen wie Hamlets Ansprache an Yoricks Schädel und — in dem Auftreten des vermummten Herrn, das heisst des eingeweihten Poeten — die gesamtromantische Ironietechnik haben dieser Schlußszene Farben oder Tricks vermittelt: das Gesicht selbst kommt unmittelbar aus Wedekinds geilem und schwermütigem Lebensschauder, dessen Ton er nicht nachmacht und den ihm keiner nachmacht. «So leg' ich mich wieder auf den Rücken, wärme mich an der Verwesung und lächle»: das ist der seufzende Kuss eines Kind-Mannes, der die Inbrunst von Fleisch und Blut allein gesucht und immer nur gerade ihr scheinhaft-schmerzliches Entweichen, Verkühlen, ihren bunten Schwund erwischt hat.

Wedekinds Hauptwerk *Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora*, beide zusammen sieben Aufzüge, woran er etwa sein viertes Jahrzehnt gearbeitet, enthält am vollständigsten die Stoffe seines Weltbildes — die Stoffe, nicht ein Weltbild selbst, denn das ist ja eben die Tragödie hinter seinen Tragödien, dass er zu einer Sinngebung seiner Wahrnehmungen, zu einem Gesicht seiner Merkwelt nicht gelangte und darum immer wieder ver-zweifelte an seiner unentbehrlichen Gewissheit, am fleischlichen Zauber. Er hat ihn verkörpert, diesmal in einer Hure, die er vom ersten Erwachen ihres gefährlichen Reizes bis zum scheusslichen Ende des siechen Aases unter dem Messer des Bauchaufschlitzers durch alle möglichen Gesellschafts-Schichten begleitet, um die Vielfalt von Reaktionen auf die *eine* Passion zu offenbaren. Wie heilig ernst sein gequälter Verstand, sein Mutterwitz und sein Kinderherz dies Thema nahm, den kreatürlichen Fluch der gottgegebenen Lust, beweisen die beiden Titel «Erdgeist» und «Die Büchse der Pandora». Der eine entnommen dem deutschen Weltgedicht: den Tatensturm, die Lebensfluten, das ewige Meer,

das glühende Dasein aus dem «Faust» meint er einem dummschlauen Geschlechtstierchen aufbürden zu können, und der andere: die allverschwendende Trug- und Scheingöttin der hellenischen Mythe findet er wieder im Opferlamm oder Opferschwein oder in der Sündenziege der taumeligen Zivilisation.

Vollkommen recht hat er, sich gegen die Anklagen der Unsittlichkeit zu wehren, sogar mit Berufung auf den Stifter des Christentums. Seine Lulu ist aus einem wilden Eifer empfangen, den man sittlich nennen mag, so wenig er sich um Dezenz kümmert. Doch was dem Werk fehlt, wodurch es inbrünstig pfäffisch, baals- oder molochpfäffisch wirkt, ist Freiheit des Weltblicks und wirkliche Geschlechtsweisheit, wie sie in Shakespeares Julia-, Kleopatra- und selbst Cressidadramen, bei voller Anerkenntnis des Triebzugs ohne alle idealistischen und platonischen Verklärungen, leuchtet. Das liegt zum Teil an den Verranntheiten des Naturalismus, der mit der Opposition gegen das Schönsehen, mit der krassen Echtheit nach unten schon viel getan glaubte und statt der Tugendschemen Lasterknollen erst zeigte, dann pries. Schlimmer als die Zeitkrankheit ist Wedekinds Blindheit für alles, was nicht sexuell oder kommerziell zu feiern war. Sämtliche Figuren in seinem Lulu-Mysterium, manchmal beredt, manchmal listig, sehr oft witzig, sind — einerlei, ob echt, *über*trieben oder *unter*trieben — unsagbar viel armseliger, dümmer und enger als die Liebe, ja, als die Brunst wirklich ist. Das ist Wedekinds eigentlicher Mangel — und nicht, was man ihm vorwarf, sein nackter Naturalismus in der Schilderung von Verderb, Schwindel, Elend: das ist sogar ein sittlicher Vorzug, sofern sein Drama ein Hilferuf für die Ausgestossenen sein soll und auf jeden schönen Schein verzichtet. Doch der pamphletarische Trutz des Umstürzers hat nicht nur seinen Zweck gegen die Spiessertorheit hin, sondern auch seinen Grund aus einer rührenden Lebensfremdheit her, aus dem Unglauben an die Gewalt der Fülle. So wenig irgendeine der Gestalten in den Lulu-Dramen als Mensch lockt, zaubert und steigert, so echt ist über sie hinweg, durch sie hindurch Wedekinds Verzweiflungsschauer, man kann fast sagen, sein dumpfer Angstschrei, sein Gebet um Schönheit. Da klammert er sich

— unfähig, aus dem eigenen Herzen die schwarzen Dämchen, die dumpfen Kinder, die frechen Metzen zu wirklichen babylonischen Huren wie Kleopatra zu bereichern — an das arme Ladenmädchen der käuflichen Liebe und macht es aus Idealismus so tief wie sein Verlangen. Uns antwortet im Leben und im Ideenreich nur, was wir erfragen, und auf Wedekinds wahnschaffene Frage antwortet keine Helena. Doch ausser der Gewalt und Wut des verzweifelten Fragens selber erstaunt uns sein Werk durch die fiebernde Buntheit des beschränkten Raums, worin er seine Erfüllung suchte: Künstler, Schriftsteller, Gymnasiasten, Zirkusartisten, Bankiers, Reporter, Mädchenhändler, Strolche, Halbweltdamen, Lustmörder, Negerprinzen, Schweizer Privatdozenten, englische fromme Pilger und Medizinalräte, alle mit wenigen energischen Merkmalen ihrer Schicht, ihres Berufs, ihrer Altersstufe, ihres Stamms gekennzeichnet, gebärdet, manchmal bloss behängt, manchmal bekleidet, umschwirren — und das Schwirren selbst ist der dramatische Reiz — das schöne oder schöngemeinte Tier. Alle haben nur zwei Seiten, deren saftige Energie und Vehemenz völlige Individualität auf der Bühne, ja schon bei der Lektüre, vortäuscht: die lyrische Stosskraft des Bekenners Wedekind wirkt als dramatische Gestaltungskraft. Die zwei Seiten sind — wie in allen Wedekind-Werken — die verliebte oder gehässige Begier nach der Genußspenderin und der gesellschaftliche Schwindel von Finanz, Rang, Stand, der die jeweiligen Buhler verwirrt, dämpft, fordert oder hemmt und in jedem zwischen öffentlicher Rolle und Beischlaf die monotone Spannung herstellt. Nur dass diese Monotonie jedes Einzelnen durch so viele Gesellschafts- oder Aussergesellschaftsklassen hindurch getrieben wird, gibt Wedekinds Luludramen ein panoramisches Gepräge, einen betäubenden oder reizenden Scheinreichtum. Wie seine Gymnasiallehrer in *Frühlings Erwachen* sind auch seine Figuranten in diesem viel bunteren Stück Typen, nicht einmalige Lebensgeschöpfe. Von den zahllosen geschickten französischen Konversationsdramen unterscheidet ihn weniger die Konzeptionsart als der Beobachtungskreis, womit er zu tun hat. Schwabinger Künstlerbälle liefern anderes Menschenmaterial als die französische Gesellschaft, und das Unsoziale von Wedekinds

Sammeltypen bringt einen *stofflichen* Neuheitswert in dies Drama, den man mit Seelen*gehalt* verwechseln kann. Jede Einzelfigur, vor allem Lulu selbst, die Allegorie des wandelnden Männermords, nutzniesst vom Wimmeln und von der Hatz der vielen Geschlechtsköder, und hundert Würmchen und Käferchen sehen unheimlicher aus als jedes einzelne. Die Phosphoreszenz des Gewusels, die Wedekind um Lulu herum zu erzeugen vermochte, ist wirklich eine Dichtergabe. Einzelnes Ungeziefer — wie der alte Vagabund Schigolch, Lulus Pflegevater und vielleicht Verführer, der prunkschwätzerische Kraftmensch Rodrigo Quast, der blöd-verschwärmte Gymnasiast Alfred Hugenberg und die Gräfin Geschwitz, nach Wedekinds Absicht die eigentliche Heldin der Pandorabüchse, die lesbische Werberin und Verderberin, das Opfer und die Bürde der Lulu — hat besondere Leuchtkraft im Summen und Schwirren, knallt oder winselt oder stöhnt oder kreischt eindringlicher als der Massenschwarm. Lulu selbst ist merkwürdig dürftig und ärmlich geraten, und Wedekind hat das wohl gefühlt und absichtlich die abseitigere Geschwitz als Heldin ausgegeben, sicher ein nachträglicher Einfall. Eine Lesbierin war damals noch unerhörter in der deutschen Literatur als eine Prinzessin, die einen Sozialisten ehelicht. Der Lustmörder am Schluss ist mindestens so sehr theatralischer Knalleffekt wie eine tragische Furcht- oder Mitleidfigur. Alle Figuren unterscheiden sich nur durch ihre Standesmerkmale, ihre Kleidungsstücke und ihre verschiedenen Lüstlein voneinander, klappernde Puppen an klirrenden Drähten, gezerrt vom simplen Geschlechtswahn. Ausser der Polyphonie des Hexentanzes selbst, dem zischenden und spritzenden Brodeln des Hexenkessels, bewährt sich der *Dichter* Wedekind, nicht nur der Bühnenmeister, in der nie versagenden Raumstimmung vom Maleratelier bis zum letzten Hurenverschlag. Es sind nirgends beglückende, herz- oder sinnerweiternde Räume, wie der Weinberg in *Frühlings Erwachen*. Doch den unmachbaren Geruch jeweils von Puder und Parfüm, Lack und Firnis oder Schmutz, Schweiss und Blut, kurzum, das Gruseln der aufgedonnerten oder siechen Notdurft, das hat Wedekind gewittert und bewältigt, weil er — über die sture Tendenz des Geschlechtspropheten hinaus, über

die geschickte Licht-, Tracht- und Gebärdenmerkung des Bühnentechnikers hinaus — mit atemloser Ungeduld, mit gehetzten Augen, mit bebenden Nüstern seinen Figuren nachging und noch seine Puppen mit fetischistischer Besessenheit, mit tierischem Grauen bewegte.

Das ist sein Verhängnis von den Mächten her, man mag es Fluch oder Segen nennen. Es ist das, was sich nicht errechnen lässt und was nicht trügt, wie hold oder wie scheusslich es sei. Dass Wedekind ein Besessener war bis in seine Berechnungen hinein und dass er dem deutschen Drama diesen echten Furor eines unzurechnungsfähigen Sehers eingehaucht, ja eingeschnoben hat, macht seine Werke dauerhaft und erhebt sie über die Frage nach dem blossen Könnertum und dem edlen Wollen. Er ist darin der vielfältigere Nachfolger des Woyzek-Büchner. Die unmittelbare Sprachwerdung von Mächtegesicht ist so ungeheuer selten, dass wir dem Dichter, der es uns vermittelt, danken, auch wenn das Gesicht hässlich ist, denn diese Erscheinung erweitert unser Wissen vom Wesen der Welt. Wer immer aus einem Herzensfluch, aus einer Triebangst bis hinab gelangte ins Werdereich der Mütter und dorther wirkliche Kunde brachte, helle oder düstere, wer wirkliches Wort aus der Lebensnacht bis in den Geist rettete, mit Gefahr des Wahnsinns, den ehren wir und brauchen wir, auch wenn sein Wort uns nicht freut, denn er ist ein Herold der Gewalten, die nicht Fabel werden dürfen, wenn die Menschheit als Menschheit dauern soll.

ZU GOETHES MORPHOLOGIE

BETRACHTUNG EINES GEDICHTS

Von Werner Vordtriede.

Die Gaben, diesen hier verliehen —
An jeglichen ein reiches Land —
Sind gross und herrlich; lass sie ziehen!
Wir halten in der Mitte Stand.

Und sie beschützen um die Wette,
Ringsum von Wellen angehüpft,
Nichtinsel, dich, mit leichter Hügelkette
Europens letztem Bergast angeknüpft.

Das Land vor aller Länder Sonnen
Sei ewig jedem Stamm beglückt,
Nun meiner Königin gewonnen,
Das früh an ihr hinaufgeblickt,

Als, mit Eurotas' Schilfgeflüster,
Sie leuchtend aus der Schale brach,
Der hohen Mutter, dem Geschwister
Das Licht der Augen überstach.

Dies Land, allein zu dir gekehret,
Entbietet seinen höchsten Flor;
Dem Erdkreis, der dir angehöret,
Dein Vaterland, o zieh es vor!

Und duldet auch auf seiner Berge Rücken
Das Zackenhaupt der Sonne kalten Pfeil,
Lässt nun der Fels sich angegrünt erblicken,
Die Ziege nimmt genäschig kargen Teil.

Die Quelle springt, vereinigt stürzen Bäche,
Und schon sind Schluchten, Hänge, Matten grün;
Auf hundert Hügeln unterbrochner Fläche
Siehst Wollenherden ausgebreitet ziehn.

Verteilt, vorsichtig, abgemessen schreitet
Gehörntes Rind hinan zum jähen Rand,
Doch Obdach ist den sämtlichen bereitet,
Zu hundert Höhlen wölbt sich Felsenwand.

Pan schützt sie dort, und Lebensnymphen wohnen
In buschiger Klüfte feucht erfrischtem Raum,
Und, sehnsuchtsvoll nach höhern Regionen,
Erhebt sich zweighaft Baum gedrängt an Baum.

Alt-Wälder sinds! die Eiche starret mächtig,
Und eigensinnig zackt sich Ast an Ast;
Der Ahorn mild, von süssem Safte trächtig,
Steigt rein empor und spielt mit seiner Last.

Und mütterlich im stillen Schattenkreise
Quillt laue Milch bereit für Kind und Lamm;
Obst ist nicht weit, der Ebnen reife Speise,
Und Honig trieft vom ausgehöhlten Stamm.

Hier ist das Wohlbehagen erblich,
Die Wange heitert wie der Mund,
Ein jeder ist an seinem Platz unsterblich,
Sie sind zufrieden und gesund.

Und so entwickelt sich am reinen Tage
Zu Vaterkraft das holde Kind.
Wir staunen drob; noch immer bleibt die Frage:
Obs Götter, ob es Menschen sind?

So war Apoll den Hirten zugestaltet,
Dass ihm der schönsten einer glich;
Denn wo Natur im reinen Kreise waltet,
Ergreifen alle Welten sich.

So ist es mir, so ist es dir gelungen;
Vergangenheit sei hinter uns getan!
O fühle dich vom höchsten Gott entsprungen!
Der ersten Welt gehörst du einzig an.

Nicht feste Burg soll dich umschreiben!
Noch zirkt in ewiger Jugendkraft,
Für uns, zu wonnevollem Bleiben,
Arkadien in Spartas Nachbarschaft.

Gelockt auf sel'gem Grund zu wohnen,
Du flüchtetest ins heiterste Geschick!
Zur Laube wandeln sich die Thronen,
Arkadisch frei sei unser Glück!

Dieses Gedicht, durch Sprachgewalt und Schau wohl der Höhepunkt von Goethes Alterslyrik, steht im Helena-Akt des *Faust,* an entscheidender Stelle, gerade nachdem Helena gelernt hat, in Reimen zu sprechen und unmittelbar vor dem Erscheinen Euphorions. Nördlich-Südlich, Germanisch-Griechisch, Christlich-Klassisch haben sich in der Liebe zweier vollkommener Menschen geeinigt. Eine höchste Lebensmitte ist erreicht. Nicht wahllos-eigenwillige Kräfte haben diese Mitte zustande gebracht, sondern Naturgesetze, wie sie sich in der morphologischen Entwicklung zeigen. Die erste Strophe (v. 4) spricht von dieser Mitte als einem Ergebnis, während die folgenden, Schritt für Schritt, die Stufenfolge, die es ermöglichten, nicht als Theorie, sondern als Geschehen, darstellen.

Griechenland selbst, der Peloponnes, die «Nichtinsel» (v. 7), d. h. Insel und Festland in einem, ist Ausgleich und Mitte zwischen Land und Meer. «Europens letztem Bergast angeknüpft» (v. 8), wird es als gewachsene Form erkannt, die Erdformation selbst als grosser ausgebildeter Organismus. Dem Ast ist, wie bei der Pflanze, morphologisch, die Blüte angeglichen, entwachsen. In solch gegenseitiger Durchdringung gehört nicht nur Helena dem Erdkreis an, sondern er gehört ebensogut ihr an (v. 19), beide haben sich gegenseitig hervorgebracht. So ist auch, was als Berg- und Tallandschaft erscheint, nichts als die Gliederung einer «unterbrochnen Fläche» (v. 27), die immer dieselbe ist, aber sich morphologisch in Formen aufteilt. «Zu hundert Höhlen wölbt sich Felsenwand» (v. 32), denn auch die Höhle ist nicht etwa das willkürliche Fehlen von Gestein, keine Störung oder Leere,

sondern die gestaltwollende Wölbung des Steins, der, wie der Stengel das Blatt, die Höhle selbst hervorbringt. Über die Berge hin «erhebt sich zweighaft Baum gedrängt an Baum» (v. 36). Die Bäume selbst sind nur wie Zweige eines grössern, so dass der höhergelegne gewissermassen der Zweig des untern und der ganze Wald ein grosser Baum ist. Schon kündet sich nun der eigentliche Höhepunkt, auf den das ganze Gedicht hinstrebt, an:

> Und so entwickelt sich am reinen Tage
> Zu Vaterkraft das holde Kind.

Denn auch der Mensch ist einbezogen in die morphologische Wandlung und harmonische Teilung. Das Wachstum von Einem ins Andre wird am Vaterwerden des Kindes sichtbar. Nun kann auch der letzte, wichtigste Schritt aufgezeigt werden, nachdem stufenweise, von der griechisch-deutschen Mitte ausgehend, der morphologische Zusammenhang von Griechenland und Europa, von der Landschaft selbst (Berge, Felsen), von der belebten Natur (Tiere und untere Gottheiten: Pan und Nymphen), von den Pflanzen (Bäume, Eiche, Ahorn) und schliesslich vom Menschen erschaut und erklärt worden ist. Es bleibt die Frage, «obs Götter, ob es Menschen sind» (v. 52). Auch zwischen den Göttern und den Menschen, dies galt es zu erkennen, waltet dieses morphologische Ineinanderübergehen. Der schöne, heitre und reine Mensch wird der göttliche Mensch, denn «so war Apoll den Hirten zugestaltet» (v. 53). Diese Zugestaltung ist das morphologische Prinzip des Anderswerdens beim Gleichbleiben. In den folgenden zwei Versen wird das Gesetz all dieses aufgezeigten Lebens verkündet:

> Denn wo Natur im reinen Kreise waltet,
> Ergreifen alle Welten sich.

Hiermit schliesst die alles einbeziehende Darstellung des schönen Lebens. Der Ton, es ist nun der des Liebenden und Werbenden, wird ein andrer; die äussre Bewegung, die die szenische Anmerkung andeutet (Faust setzt sich neben Helena), bringt auch die sichtbare Veränderung. Die letzten drei Strophen sind nicht mehr Entwicklung, sondern Ausklang

und Anwendung auf die Liebenden: das vorher Beschworene und Erkannte wird durch beider Dasein bestätigt. «So ist es mir, so ist es dir gelungen» (v. 57) bringt auch rhythmisch den Ausgleich, die gefundene Mitte, zum Ausdruck. Die germanische und griechische getrennte Vergangenheit ist ausgeglichen, «hinter uns getan» (v. 58). «Gottentsprungen» (v. 59) gehören sie der «ersten Welt», d. h. der Welt der Götter an. Keine germanische «feste Burg» (v. 61) soll Helena beengen (fast könnte man hier an Luthers «feste Burg», den christlichen Gott, denken); die endgültige Verwandlung von Thronen in Lauben (v. 67) tritt ein: «Der Schauplatz verwandelt sich durchaus», wie die Bühnenanweisung sagt.

Auch die Sprache, völlig neu und kühn, fügt sich hier dem dargestellten Gesetz, in ihren Bildungen, die jenseits von Aktiv und Passiv, Transitiv und Intransitiv, Mehrzahl und Einzahl stehen. Das Land, das «ringsum von Wellen angehüpft» ist (v. 6), erhält eine aktive Eigenschaft, die es zugleich passiv empfängt. «Dem Geschwister» (v. 15) ist Einzahl in mehrzahliger Form, wie übrigens auch schon im Gedicht «Vermächtnis». Der Fels lässt sich «angegrünt erblicken» (v. 23) und tut also aktiv das, was er zugleich passiv ist, genau so wie der «feucht erfrischte Raum» (v. 33) das, was er durch das Wasser erleidet, aktiv ist. «Die Wange heitert» (v. 46), denn sie ist zugleich heiter und macht heiter. Mitte, Ausgleich, Verschmelzung, Zugestaltung also auch in der Sprache.

So bedeutet das im wichtigsten Werk, im wichtigsten Akt, an der wichtigsten Stelle stehende Gedicht Goethes kühnste Darstellung und Anwendung seiner morphologischen Erkenntnisse.

Es ist das letzte und umfassendste der Metamorphose-Gedichte. Die Entwicklung und Stufenfolge dieser Gedichte selbst bezeichnet die Metamorphose, die sie darstellen, denn von den Pflanzen (1798) schreitet sie zu den Tieren (1806) in den beiden Gedichten vor, die das Gesetz der Metamorphose darstellen, und schliesst nun (1826) den Menschen selber mit ein.

Nicht dass der Mensch vorher nur der beziehungslose Betrachter gewesen wäre. Schon im ersten Gedicht wird ja,

(«Bildsam ändre der Mensch selbst die bestimmte Gestalt,») die Parallele mit dem heranwachsenden Kinde gezogen, und das Gedicht gipfelt, mehr noch, in der persönlichsten Anrede an Christiane, kaum anders wie Faust, nachdem er das Gesetz dargestellt hat, sich liebend Helena zuneigt, um all das Geschaute auf sie selber zu beziehen. Wie ja überhaupt die Situation in allen drei Gedichten, wodurch schon rein äusserlich eine geheime Zugehörigkeit liegen mag, fast dieselbe ist: der erklärende Mann, der die Geliebte einmal in einen blühenden Garten, dann auf einen Gipfel führt, um ihr die Natur zu erklären, in direktem Gespräch zu werbender Anrede. Und zweimal die persönliche Wendung zum Schluss. Aber während es dort nur die Metamorphose von Bekanntschaft zu Liebe war, in rein menschlichem Bereich und nur als halb-scherzhafte Parallele zu grossen Naturgesetzen gesehen, so geht es hier übers Menschliche hinaus, ins Göttliche. «Alle Welten» sind stufenweise dargestellt, und die Metamorphose des göttlichen Menschen ist nicht mehr beigeordnete Parallele, sondern der Gipfel, die weltenschaffende Höhe des Gesetzes.

ZU MALLARMES APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

Von Theophil Spoerri.

Es gibt Dichter der Nähe und Dichter der Ferne, Dichter des Kontakts und Dichter der Distanz ... solche die nicht nahe genug an die Realität herankommen können, nie genug Materie angehäuft haben, denen es eine Lust ist, die Dinge mit zugreifenden Händen zu betasten, in der klebrig-süssen Masse des gelebten Lebens herumzuwühlen — andere, die gerade das Unberührbare suchen, nur in der eisigen Höhenluft des Absoluten atmen — Asketen, Säulenheilige der Poesie, für welche die Schönheit ein hauchdünnes, transparentes Gewebe von unerreichbaren Fernen und Abwesenheiten ist ...

«Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.»

Eine solche Poesie hat ihre eigenen Gesetze. Ernst Howald ist ihnen liebevoll nachgegangen in seiner Abhandlung: *Die absolute Dichtung im 19. Jahrhundert* (Trivium VI 1). «Es zieht sich durch die Lyrik Europas seit der Mitte des letzten Jahrhunderts eine schmale Generationenfolge, die einem eigentümlichen Schaffen verpflichtet ist. Sie beginnt mit Baudelaire, geht weiter zu Mallarmé und in die dritte Generation zu Valéry. Was bei Baudelaire noch unrein ist, d. h. gemischt mit andern Elementen ... wird bei Mallarmé zum absolut Bestimmenden und Zentralen; gleichzeitig ist es so eindeutig und unverwechselbar, so auffallend und singulär, dabei von solch hoher Künstlerschaft erfüllt, dass es über die Grenzen des französischen Sprachgebiets hinaus wirkt, es seien nur Stefan George und D'Annunzio genannt.»

Es ist in der Tat eines der erstaunlichsten Geschehnisse des letzten Jahrhunderts, dass ein einzelner Mensch, ein unscheinbarer, ja missglückter französischer Gymnasiallehrer, dessen spärliche Gedichte das Gespött der Banausen bis auf den heutigen Tag geblieben sind, so gewirkt hat, dass die grössten Geister unserer Zeit, denen die allerhöchsten Eh-

rungen wie Nobelpreise, Akademiesitze nur so zuflogen, sich zu ihm als ihrem Meister bekennen, dem sie die Spannung und das Mass verdanken, ohne die sie nicht hätten schaffen können, was sie schufen.

Gerade die Hochspannung des Absoluten, das Gesetz der Ferne ist es, die eine solche Anziehung auf die Auserlesenen, eine solche Abstossung der Masse verständlich machen.

Ferne und Nähe sind aber dialektisch aufeinander angewiesen. Ohne Nähe keine Ferne, ohne Ferne keine Nähe. Das Nahe lebt nur davon, dass es die heimliche Sehnsucht nach Ferne weckt; die Ferne nährt sich aber von der Gnade der Gegenwart, in der Distanz erwacht der Hunger nach naher Berührung.

So verstehen wir, dass die Dichtung Mallarmés sich beiden Polen zuwendet: nebeneinander entstehen das dramatische Fragment über die jungfräuliche, hieratisch spröde *Herodiade*, die beim blossen Gedanken, dass die Amme ihr Haar berühren könnte, tödlich erstarrt — und die nach engster Umarmung lechzende Ekloge: *L'Après-midi d'un Faune.*

In der unnahbaren Königstochter hatte der zweiundzwanzigjährige, jungverheiratete Englischlehrer, der im November 1863 von seinem Studienaufenthalt in London zurückkehrend in Tournon den dreissigjährigen Schuldienst antrat, seinen Durst nach dem Absoluten verkörpert. Die Überspannung des Geistes führte zu einem Nervenzusammenbruch. Im April 1868 schreibt er von Avignon aus, wo er nach seiner Strafversetzung von Besançon stille Jahre des Schaffens fand, bevor 1871 die Schulbehörden und das Schicksal ihm Paris als bleibende Wirkungsstätte zuwiesen: «Ich aber habe seit zwei Jahren die Sünde begangen, den *Traum* in seiner idealen Nacktheit zu betrachten, wo ich doch zwischen ihn und mich ein geheimnisvolles Zwischen von Musik und Vergessen hätte bauen sollen. Und jetzt habe ich *bei der entsetzlichen Vision eines Reinen Werkes* fast den Verstand und den Sinn für die familiärsten Worte verloren».

Der *Nachmittag des Fauns* zeigt nach dieser Höhenspannung den Ausschlag nach unten. Auf die Versuchung des Absoluten, des reinen Geistes folgt die Versuchung des Sinnlich-Greifbaren, des lockenden Fleisches.

Den ersten Anstoss dazu gab wohl ein Gemälde Bouchers, das Mallarmé in der National Gallery in London gesehen hatte: Ein Faun, der ein Nymphenpaar belauscht. Die erste Fassung vom Jahr 1865 hatte einfach die bukolische Szene dramatisch ausgesponnen. Mallarmé stellt sich den Faun vor, der die Nymphen geküsst hat und nun in der Erinnerung die Wonne und Enttäuschung des erotischen Erlebnisses noch einmal durchkostet.

In der endgültigen Fassung vom Jahr 1875 ist die Perspektive völlig verändert. Es ist nicht mehr die rückblickende Vergegenwärtigung einer realen Episode; das ganze Geschehen entfaltet sich aus den Gnaden des schöpferischen Geistes als Verwandlung eines Zustandes triebhaft schwüler Schlaftrunkenheit in bildlich bewusste Traumgestaltung.

Das zentrale Motiv ist gegeben durch das Wort «Syrinx». Das lateinische Wörterbuch gibt mit der Worterklärung zugleich das Thema der Dichtung: «eine in Rohr verwandelte Nymphe». Das Rohr wird zur Panflöte, eine sinnlich begehrte Frau zum klingenden Instrument: die Begierde läutert sich zur Musik, der erotische Bann löst sich auf in befreiendes Spiel. «Le faune», sagt Ch. Mauron in *Mallarmé l'obscur* (Paris 1941), «opère sur ses propres désirs une transposition libératrice; il ‚évapore' la hantise des nudités féminines en une arabesque musicale.»

Verwandlung von Brunst in Melodie — wie nahe lag es, dass der Musiker die Dichtung zum Tönen brachte! Es wird behauptet, Claude Debussy sei mit seinem symphonischen Stück dem Dichter Vers für Vers nachgegangen. «En tous cas», sagt Ch. Mauron, «il est aisé de retrouver dans la musique les hésitations ensommeillées du début, la ‚vaine, sonore et monotone ligne' des pipeaux, la fuite des naïades, l'ardeur voluptueuse de la scène centrale, enfin l'éparpillement du motif, le retour de la solitude, la retombée finale et l'évanouissement dans le sommeil repris.» Mallarmé spricht selber in höchsten Tönen von der Vertonung Debussys: «Ihre Untermalung des Après-midi d'un Faune», schreibt er ihm, «ergibt keine Unstimmigkeit mit meinem Dichtwerk, es sei denn, dass sie stimmungsmässig noch weit darüber hinaus-

führt in Glanz und Schwermut mit all ihrer Zartheit, Unheimlichkeit und Ausdrucksfülle.»

Mit einem zweideutigen Lächeln und Sinn fügte er allerdings hinzu: «Ich glaubte, es selbst in Musik gesetzt zu haben.» In der Tat: das Wunder ist, dass der Dichter all diesen musikalischen Zauber in der *Sprache* vorgebildet hat, dazu noch in einer Sprache, die mit ihrer gläsernen Klarheit allen verschwimmenden Farben- und Stimmungsspielen aufs äusserste zu widerstreben schien. In zehnjähriger geduldiger Überformungsarbeit hat Mallarmé dieses Wunder zustande gebracht. *L'Après-midi d'un Faune* ist für Mallarmé, was die *Jeune Parque* für Valéry wurde: das Meisterstück, in dem der Dichter sich seiner eigensten Vision bewusst wird, dadurch, dass er an ihm seine besondere Technik ausformt. Es gibt nichts Spannenderes für einen, der in Formspiele verliebt ist, als die zwei Fassungen des «Nachmittags» nebeneinander zu stellen, wie es Emilie Noulet im *Oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé* (Paris 1940) tut. «L'Après-midi, sagt sie, le révèle tout entier, comme une confession.»

Schon die drei ersten Verse zeigen den Unterschied:

I. Fassung:

J'avais des nymphes! Est-ce un songe! Non le clair
Rubis des seins levés embrase encore l'air
Immobile et je bois les soupirs. Où sont-elles?

II. Fassung:

Ces nymphes, je les veux perpétuer.
Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus. Aimai-je un rêve?

Wir erleben von der einen zur andern Fassung die Geburt des lyrischen Impressionismus: «rubis des seins levés» wird zu «incarnat léger», «embrasé» zu «voltige». Das parnassische Edelgestein löst sich auf in schwebenden Farbenduft. Gleichzeitig wird das «air immobile» und «je bois les soupirs» zum «air assoupi de sommeils touffus» — das Ausein-

ander von unbewegter Luft und seelischem Affekt zum Ineinander von dumpf dösender Landschaft und in sich verknäueltem Hindämmern. Hier ist mit Händen zu greifen, wie die impressionistische Vision einem sich-gehen-lassenden Verfallensein an die Lockung der Sinne entspricht. Die Klarheit und Bestimmtheit des wachen Geistes versinkt in schläfrig-wollüstige Verträumtheit. Die Umrisse der Dinge zerfliessen. Alles löst sich auf in der Schwüle des in der brütenden Sonne flimmernden Sommernachmittags. «Sommeils touffus», «confusions fausses», «la touffe échevelée de baisers que les Dieux gardaient si bien mêlée», alle diese Verflechtungen, Verschlingungen, Entgrenzungen des Instinktes sind die polaren Gegenformen der geistig-beherrschten Bildkraft, unter deren Inspiration Mallarmé kristallharte, eisigerstarrte, scharf abgegrenzte Gegenständlichkeiten schuf.

Der Vergleich der zwei Fassungen zeigt aber gleichzeitig im Impressionismus ein tiefer liegendes, traumhaft schöpferisches Element, das unbewusste Regungen in unmerklichem Übergang dem Gezweig des wirklichen Waldes verschwistert, bis plötzlich die scharfe Grenzlinie zwischen eigenem Dichten und gegenüberstehendem Dickicht erscheint.

In der ersten Fassung beschwört der Faun den Wald, ihm die Nymphen wieder zurückzugeben. Vom Zweifel an seinem Erlebnis vorübergehend überschattet, überzeugt er sich der stattgehabten Begegnung am Unterschied der Greifbarkeit des Fleisches (ces contours si lisses — A toucher . . .) und der Unkörperlichkeit des Windes.

In der zweiten Fassung wächst aus dem dämmernden Übergang von traumhaften Zweifeln zu windbewegten Zweigen (mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève en maint rameau subtil) die Gewissheit, dass er aus Abwesenheit eine Wirklichkeit schuf. Er ist sich bewusst, dass er in der brütenden Mittagshitze ein Traumbild verewigt. Keine Quelle und kein Hauch bewegt die Landschaft ausser dem sprühenden Tonregen und dem Atem der Inspiration, die seiner Doppelflöte entströmen. Der unbewegte Horizont ist ihm Beweis, dass alle Bewegung (Le visible et serein souffle artificiel De l'inspiration qui regagne le ciel) nur aus ihm kommt. So versucht er, der lastenden Glut trotzend, die Verewigung seines

inneren Abenteuers. Nur in Andeutungen beschwört er die dahinschwindenden Leiber der fliehenden Nymphen.

Die Berührung misslingt. Das eigentliche Geschehen im Nachmittag des Fauns ist die Tragödie des Kontakts. «Der flötenkundige Bocksfüssler», sagt Kurt Wais in seiner Deutung des «Nachmittags» (*Mallarmé*, München 1938, S. 150 ff.), «das sinnliche Wesen mit der Berufung, das Balzen zum Lied umzubilden, hatte die Begierde nur erotisch-lüstern zum Höchsten peitschen wollen, und sieht sich schliesslich schicksalhaft, wehrlos in den Abgrund des Nur-Körperlichen zurückgeschleudert.» Mit dieser moralisierenden Interpretation trifft Wais bloss das Erlebnis mit den Nymphen, das in beiden Fassungen dasselbe ist. In dreimaligem Anlauf sucht der Faun sich der in den göttlichen Leibern sich darbietenden Schönheit zu bemächtigen. Die Bedeutung dieses Geschehens vertieft sich aber seltsam im Wandel von der ersten zur zweiten Fassung.

Der Zweifel, der den Faun I nach der ersten Vergegenwärtigung des Erlebnisses befällt, ist sehr massiver Art: Serais-je pur?, während gerade die Reinheit für den Faun II das Merkmal seiner höheren Berufung ist.

> Alors m'éveillerais-je à la ferveur première,
> Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
> Lys! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.

Während der Faun I geschwätzig-renommierend den Beweis erbringt, dass er wirklich im wollüstigen Zweikampf von der Nymphe gebissen wurde, weist der Faun II in scheuen Worten auf die Unberührtheit seiner Brust hin, die von einem geheimnisvolleren Biss zeugt.

> Autre que ce doux rien par leur lèvre ébruité,
> Le baiser, qui tout bas des perfides assure,
> Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure
> Mystérieuse, due à quelque auguste dent.

Und nun folgen, die ursprüngliche Fassung ausweitend, die wunderbaren Verse, die den Sinn des ganzen Geschehens und von Mallarmés Dichtertum überhaupt angeben:

... faire aussi haut que l'amour se module
Evanouir du songe ordinaire de dos
Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,
Une sonore, vaine et monotone ligne.

Nach Wais werden diese Verse von allen Mallarmé-Deutern missverstanden. Der Faun — dies «missgestaltete Wesen» — sei mit nichten der Wortführer des Dichters. Im Gegenteil, hier sage sich der Bocksfüssler los von den Sublimierungen der Kunst und verfluche die «böswillige Syrinx», die nur Ersatz seiner Brunst war. Er wolle nicht länger Künstler sein, sondern ein Naturwesen. Das könnte zur Not noch vom Faun I gelten. Doch die gehobenen Verse, die Mallarmé der letzten Fassung neu hinzufügt, reden eine andere Sprache. «Ses désirs», sagt Emilie Noulet vom Faun, «parce qu'ils restent inassouvis gémissent dans sa musique d'amour.» Noch deutlicher muss es gesagt werden: Der Trieb darf nicht in dumpfer Befriedigung ersticken, damit er eben sich zur Musik läutere.

Aber er wird nicht geleugnet, er ist der bewegte Stoff alles Lebens und aller Verwandlung. So kehrt der Faun, allerlei Erinnerungen vermengend zur neuen Vergegenwärtigung seines Nymphenabenteuers zurück. Nicht alle flohen davon. Zu seinen Füssen sieht er zwei Mädchen schlafend liegen «im Ungefähr der nackten Umschlingung ... schmachtend in der Pein, nicht zu einem einzigen Wesen vereinigt zu sein» (Wais).

... (meurtries
De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)
Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux ...[1]

---

[1] I. Fassung:

... à mes pieds s'entremêlent, fleuries
De la pudeur d'aimer en ce lit hasardeux,
Deux dormeuses parmi l'extase d'être deux ...

Bemerkenswert ist, dass das vergegenwärtigte Nymphenerlebnis in beiden Fassungen wenig Veränderungen aufweist, während das umrahmende, sinngebende Verhalten des Fauns grundlegend umgewandelt ist. Der impressionistische Stil, der im bukolischen Stilleben schon vorgebildet ist, greift auf den Rahmen über und bekommt hier seine tiefsten Resonanzen.

Dies Paar verschleppt der Faun. «Schwatzhaft vertraut ein wollüstig sich windender Zwischensatz, wie wonnig-zappelnd der jungfräuliche Zorn sich sträubt» (Wais):

> Je t'adore, courroux des vierges, ô délire
> Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse
> Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair
> Tressaille! la frayeur secrète de la chair.

Aber nun erlebt der Faun noch brennender als beim ersten Versuch «die ewige Unzulänglichkeit menschlicher Sinnengier» (Wais). Er hat sich an dem von den Göttern verknüpften Leiber-Geflecht vergriffen, und seinen Armen «défaits par de vagues trépas» entgleitet die Beute, «sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre».

Nun wagt er sich in einem dritten Anlauf an die Göttin der Schönheit selbst heran. Ein dionysischer Hymnus auf die allmächtige Gier entflammt ihn. Das Hohelied des alle Grenzen überflutenden Triebes ertönt. Der Vergleich mit der ersten Fassung zeigt, welche unerhörte Intensität des Ausdrucks der Dichter nun erreicht hat:

I. Fassung:

> Je suis, content. Tout s'offre ici: de la grenade
> Ouverte, à l'eau qui va nue en sa promenade.
> Mon corps, que dans l'enfance Eros illumina
> Répand presque les feux rouges du vieil Etna.

II. Fassung:

> Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,
> Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure;
> Et notre sang, épris de qui le va saisir,
> Coule pour tout l'essaim éternel du désir.

Sein Rausch versetzt den Faun auf den flammenden Ätna. Venus berührt mit nacktem Fuss den Boden. Er glaubt sie zu halten — je tiens la reine! — da trifft ihn der strafende Strahl: O sûr châtiment ... Der Vers bricht zum dritten Mal ab. Was ihm widerfuhr, war weder Beglückung noch Bestrafung; er ist einem vermessenen Wunschtraum erlegen. Nun verfällt er seiner körperlichen Schwere.

Non, mais l'âme
De paroles vacante et ce corps alourdi
Tard succombent au fier silence de midi:
Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème . . .
Couple, adieu; je vais voir l'ombre que tu devins. [1]

«Sein Adieu», sagt Kurt Wais, «beschliesst das Scheitern des Versuchs, inbrünstig Erträumtes auf andern Wegen als denen der Kunst ins Dauernde zu heben.»

Das ist zu wenig gesagt. *L'Après-midi d'un Faune* in seiner letzten Fassung ist einer der seltensten Triumphe des schöpferischen Geistes. Den Affekt, der in der dumpfesten und trübsten Befriedigung versiegen kann, das animalische Röhren des Sexualtriebes, hat er in ein duftiges Klanggewebe verwandelt, das für alle Zeiten unendlich lockend und doch gelöst das Liebesspiel des Fauns und der Nymphen in der sommerlich brütenden Landschaft eingefangen hat. Der Trieb gibt dem Geist gerade so viel Nahrung, als er braucht, um aus Mittagsglut und Sinnenlust ein selig sich selber übersteigendes Erleben unvergesslich im Bild aufblühen zu lassen.

Das Scheitern des Fauns ist der Sieg des Dichters. Mallarmé steht wie kein anderer seiner Zeitgenossen in der Spannung zwischen Trieb und Geist. Sie wird ins Unerträgliche gesteigert dadurch, dass für einen Franzosen vom Ende des 19. Jahrhunderts die Spannung zur Spaltung zwischen gläserner Intellektualität und breiig-klebriger Lebensgier (le «visqueux») wird und dass er als einziges Ausdrucksmittel die spröde, logisch fixierte Sprache zur Verfügung hat. Das ist die Grösse Mallarmés, dass er in dieser Beschränkung die ganze Klaviatur menschlichen Erlebens erklingen lässt von der Lockung der nahen Berührung bis zur letzten metaphysischen Spannung der Ferne.

Nur leise und in seltsam verschränkten Kadenzen schlägt er die einzelnen Tasten an. So ist es möglich, dass das Ganze rätselhaft und unendlich weiter klingt. Der Vorsatz des Anfangs ist in Erfüllung gegangen —

Ces nymphes, je les veux perpétuer . . .

[1] Man schämt sich fast angesichts dieses Schlusses für den massiv sich seiner Mannheit brüstenden Faun der ersten Fassung:
Adieu, femmes; duo de vierges quand je vins.

CHRONIK

Claude Roulet, ÉLÉMENTS DE POÉTIQUE MALLARMÉENNE, D'APRÈS LE POÈME «UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD». Neuchâtel 1947.

Le *Coup de Dés* est l'œuvre la plus étrange et la plus hermétique de la poésie française. L'aspect extérieur, déjà, déconcerte: Une seule longue période, éparpillée en types inégaux, comme une poignée de gravier jetée au hasard sur une douzaine de pages blanches. D'autant plus faut-il être reconnaissant qu'un esprit perspicace ait consacré des années d'un travail quasi monacal pour déchiffrer cet immense rébus visionnaire. *L'Elucidation du Poème de Stéphane Mallarmé: Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard,* Neuchâtel 1943, est un commentaire précis, détaillé, presque talmudique des multiples significations de ce fabuleux cryptogramme. Les *Eléments de Poétique* s'attachent surtout à définir le côté structurel du poème.

Dans un premier chapitre l'auteur reprend les résultats de son premier livre en exposant le sujet du Coup de Dés. Il s'agit d'une cosmogonie tragique. L'Océan démonté roule des vagues immenses, cherchant à engloutir une ombre de vaisseau sur lequel surgit le Maître, Dieu. La vague est hantée par le Nombre, le fils du Maître, qui se révolte contre son auguste père. Mais le Nombre lui-même n'arrive pas à gouverner l'Océan. La vague, sauvage comme un animal, disperse l'écume dans laquelle, pâle comme un spectre, il avait fait son apparition. Ainsi prend fin, après le règne de Dieu et l'ère de l'autorité, le règne du Nombre et l'ère de la science. A la suite du cataclysme apocalyptique représenté par le sombre Océan en tempête la matière se dissout dans le néant de l'espace. Nous assistons à la fin du monde. Pourtant il subsiste une éventualité: Une constellation brille au-dessus du désastre, lointaine et mystique promesse d'une vie éternelle.

Dans les chapitres suivants: le Statut de la Page et de l'Ecriture, les Ondes de Propagation de la Pensée, les Figures de la Prosodie classique en Poétique Mallarméenne, le Statut de la Phrase, le Contrepoint structurel, le Style du Dicours, l'auteur analyse les moyens expressifs du poète. C'est l'apport principal du livre. Claude Roulet démonte avec l'exactitude d'un horloger neuchâtelois l'outillage merveilleusement complexe et nouveau qui a permis au poète d'élaborer sa vision. Le motif central dans *le Coup de Dés,* c'est la *vague: «Le Coup de Dés,* pour qui veut bien visualiser son architecture, est en effet bâti sur la forme même d'une vague»

(p. 114). Cette Vague, nous la voyons surgir et s'effondrer, dans le rythme de la phrase, dans le contrepoint musical qui reproduit le dynamisme de la mer bouleversée, dans le vocabulaire même qui exprime une vitalité dionysiaque, la plupart des mots employés étant des termes de mouvement:

lancé, du fond d'un naufrage, furieux, inclinaison, retombée, dresser le vol, couvrant les jaillissements, coupant au ras les bonds, enfouie dans la profondeur, béante profondeur, penché, surgi, empoignait, conflagration, se prépare, s'agite et mêle, étreindrait, menace, jeter, tempête, reployer, passer, écarté, envahit, coule, naufrage, ouvrir, disparition . . ., enroulée, précipité, hurlé, tourbillon, voltige, fuir, berce, éperdue, rencontre, effleure, chiffonné, esclaffement, s'encoiffe, irrésistible, foudre, torsion, soufflleter, impatientes, tout de suite évaporé . . ., choit, s'ensevelir, sursauta, délire, verse, clapotis, disperser, abruptement, se dissout, fusionne, roulant, émet (p. 128).

C'est encore pour reproduire le dessin, le dynamisme et le drame de la Vague que Mallarmé emploie cette disposition typographique qui depuis a été imitée dans les *Calligrammes* d'Apollinaire, dans les jeux arbitraires des Surréalistes et qui a provoqué une profonde transformation de l'art de l'affiche, mais qui jamais n'a été appliquée avec une maîtrise aussi parfaite que dans le *Coup de Dés*. Ici l'emplacement commande le mot. L'aspect lithographique reproduit le mouvement de la pensée. «On conçoit qu'il y aurait contradiction entre le profil évocatoire du dessin et les mots qui seuls, en fait, le déterminent, si leur sens ne s'accordait pas chaque fois avec leur position. Par exemple, décrire l'écroulement d'une vague tout au haut de sa crête figurée, ou bien situer un morceau relatif aux astres, événement vertical, au bas d'une page, ou encore employer le mot *gouffre* ou le mot *naufrage* au haut d'une page, quand leur sens épisodique exige évidemment de courir en bas de page, eussent formé autant de contre-sens choquants . . . Au haut de la page et vers le haut du dessin sera donc placé tout ce qui, dans la fiction, a lieu en haut ou bien ce qui possède une importance prépondérante; au bas, tout ce qui, dans la fiction, a lieu en bas.» (p. 54—55) Même le geste de tourner la page est utilisé par le poète pour réaliser le mythe de la vague. «Le mouvement sculptural qu'imprime la main aux pages, en les tournant, dresse chaque fois devant les yeux, non une page, mais une vague, mais une aile.» (p. 60) Et le pli du brochage lui aussi entre dans le jeu, il «évoque poétiquement le creux des vagues». (p. 61)

Ainsi tous les éléments structurels nous ramènent à l'image de la vague. Roulet dans son analyse nous donne la démonstration

d'une formule fondamentale de Mallarmé: *«Je crois que toute phrase ou pensée, si elle a un rythme, doit le modeler sur l'objet qu'elle vise et reproduire, jetée à nu, immédiatement, comme jaillie en l'esprit, un peu de l'attitude de cet objet quant à tout.»* (Citée par Roulet p. 47).

Ce qu'on peut reprocher à Roulet c'est l'excès dans l'application de ses dons. Si l'on peut voir des figures symboliques dans les formes différentes que prend la vague, il est juste de ne pas céder à une imagination schématique qui fait naître du mariage mystique d'une Vague et d'un Chiasme la Croix de Saint André et le Cerf-volant (p. 72—73).

Nous avons aussi de la peine à suivre le mystagogue quand il veut nous faire voir toutes les formes de la fugue dans le contrepoint poétique de Mallarmé (chap. V), ou aussi quand il découvre dans la disposition du poème à la fois les trois modes du savoir, les quatre mouvements d'une symphonie et les cinq actes de la tragédie (p. 112—113).

Le même manque de mesure se montre dans l'interprétation. Si Roulet dans l'explication du *Coup de Dés* s'est avancé dans des profondeurs restées jusqu'ici insondables, il a, emporté par l'élan, dépassé la limite, en voulant éclairer ce que le poète a volontairement laissé dans l'ombre. Il aurait pu faire profit de la judicieuse critique de J. Rütsch (*Trivium* II 4, 1944) et s'abstenir de construire des triades dans le style d'Auguste Comte, d'identifier le Nombre avec le Christ, de calculer l'âge de Hamlet (p. 72 n) etc.

On comprend devant de telles exagérations la singulière définition que Roulet donne du «garde-fou»: «L'utilité d'un garde-fou, le plus grand service qu'il rend, c'est d'éclairer le sujet comme aussi de permettre à l'esprit d'être plus hardi dans des sens plus subtils» (p. 112).

On a l'impression que Roulet est tellement ébloui par l'éclat de la vision mallarméenne qu'il ne sait plus où donner de la tête et qu'en même temps il fonce contre tous ceux qui à son avis ne vont pas aussi loin que lui dans le culte du Maître. Qu'il y a là un certain malentendu on le voit à son malheureux chapitre sur le «Style du Discours» qui à quelques précieuses observations ajoute un catalogue de figures de mots et de pensée dont lui-même a l'impression qu'il «rappelle par son caractère rudimentaire les outils de l'âge de la pierre taillée» (p. 136). Et le même chapitre commence par une canonade nourrie contre un adversaire invisible (le même probablement qui lui imposait le pensum stylistique auquel il se soumet dans la partie positive du chapitre) selon lequel — semble-t-il — la tâche de l'interprète des grandes œuvres poétiques serait

de découvrir «la vision intérieure» du poète. Il s'agirait d'une «investigation psychologique», il faudrait faire une plongée dans les bas-fonds subjectifs de l'auteur pour amener à la surface le «sphinx du subconscient» (p. 118). Il est extrêmement intéressant de voir comment Roulet se défend contre le psychologisme de son fantomatique contradicteur. «Sommes-nous plus avancés de savoir qu'entre les vagues qui déferlent et l'Océan qui les engloutit, le vertige forme le lien psychologique, — le vertige des vagues, signifiant perte de contrôle, provoqué par l'attirance mystérieuse de l'Océan? Pouvons-nous mieux fixer la vision intérieure de Mallarmé en arguant que l'enfouissement est sans conteste un des traits distinctifs du *Coup de Dés*, et cela jusque dans l'évanouissement des mots sur les pages? Faut-il voir dans cette tendance générale à l'enfouissement une fuite devant la vie, une aspiration au néant? ... D'ailleurs, est-il bien certain que ces faits, quand bien même assez inquiétants, ne sont pas seulement conditionnés par la fiction? Y aurait-il encore drame, tragédie sans eux? ... Au reste, le *Coup de Dés* ne renferme pas que ces faits d'apparence morbide ... Avant que les vagues ne s'écroulent, elles ont surgi; avant que le monde physique ne rentre dans le néant, nous l'avons vu naître dans un mouvement grandiose, et après qu'il a disparu nous voyons encore une constellation s'épanouir comme une fleur dans les profondeurs du ciel ... si l'Océan tient lieu d'enfer, la Constellation tient lieu de paradis; la mort règne dans le poème, mais la vie éternelle lui succède» ... (p. 118—119). On ne saurait mieux dire. Et ici nous sommes devant la question cruciale.

En effet il ne s'agit pas de chercher derrière la scène des secrets de coulisse. La vision n'est pas un état psychologique. Roulet a raison lorsque en nouveau Saint-George il fonce contre le sphinx du subconscient. Ce qu'il importe de voir c'est — comme le dit magnifiquement Mallarmé — «l'attitude de cet objet quant à tout». Ce n'est pas une expérience sentimentale (ein Erlebnis), ce n'est pas un complexe, c'est un comportement, une attitude, une prise de position, un geste fondamental, un acte — un Coup de Dés. «L'attitude de l'objet — c'est-à-dire de l'homme — quant à tout» c'est à la fois une vision et un acte, un éclair qui illumine la conscience au moment où l'homme se met en face du tout, c'est une intuition qui ne peut être saisie que dans l'œuvre parce qu'elle est opérante et qu'elle n'existe qu'en œuvrant. Et c'est pourquoi il y a rythme, mouvement, jaillissement — un dessin, une structure structurante — la Vague, l'Océan, la Constellation. «Sa vision intérieure, si tant est qu'elle ait été pour lui autre chose que sa propre énigme à déchiffrer et que sa lutte avec le verbe, se confond pour nous avec

on œuvre», dit Roulet (p. 118). C'est exactement cela, sauf qu'il n'y a pas autre chose. Sa lutte avec le verbe c'est l'œuvre à travers laquelle il déchiffre son énigme.

Il y a donc lieu de distinguer *la vision extérieure*, le symbole visible — la vague, la mer, le naufrage — s'exprimant dans la phrase, le rythme, le dessin, le contrepoint musical (ce qu'on nomme le style) de *la vision intérieure*, ce que Roulet appelle le sujet, «l'attitude de l'objet quant au tout», «sa propre énigme à déchiffrer», — la signification du naufrage: l'échec. Et c'est là que, finalement, nous nous opposons à l'interprétation de Claude Roulet.

La vague est le thème fondamental du *Coup de Dés*. Or la vague est un élan et une chute. Un élan créateur, un coup de dés, une œuvre naissante, un monde en gestation, l'aube d'un jour nouveau, le matin de la Création ... Et la chute? un monde en train de sombrer, la fin d'une époque, l'échec du Maître, du Nombre, de la Science, de tous les dogmes, de toute pensée qui veut fixer l'avenir, le l'assurer par avance, qui veut par le calcul éluder le hasard — échec de la création. La question est de savoir si dans le mouvement de la vague Mallarmé a mis l'accent sur l'élan ou sur la chute, sur la réussite ou sur l'échec. Tout revient à une question d'éclairage: est-ce qu'il fait clair ou sombre dans le drame qu'évoque le *Coup de Dés*. Pour ma part j'estime qu'il fait nuit.

Et cela a des conséquences.

D'abord cela remet à sa juste place l'interprétation de Thibaudet que Roulet écarte d'un geste trop hautain. «Tentative humaine pour créer l'œuvre absolue ... Ce coup de dés comporte le Poète entier ... Il a joué pour la raison suprême de vivre ... *du fond d'un naufrage*, sachant peut-être que cela est vain ... mais attestant encore, par la vanité de l'effort et l'échec nécessaire, quelque sublimité du but.» (Cité par Roulet p. 11.)

Mais il y a dans cet échec le jugement dernier sur toute une époque. «Au fond je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète, qui n'a point à s'y mêler: elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire, pour qu'il ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais ...» (Mallarmé, *Lettre à Verlaine.)*

Et échec nécessaire précisément à cause de la sublimité du but. Toute réalisation réalisée est un échec, mais la place ainsi est faite éternellement à la réalisation réalisante. Un Coup de Dés jamais n'abolira le hasard. Le Hasard — que Mallarmé appelle aussi dans *Igitur* l'Absurde, le Néant, comme les philosophes d'aujourd'hui, c'est la trouée faite à travers un présent figé — ce lac dur oublié

que hante sous le givre le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui . . . — vers un avenir toujours ouvert. Le mouvement continue. La vague tombe mais elle remonte. «Toute pensée émet un coup de Dés.»

J'imagine un livre parfait, définitif sur Mallarmé: l'*Elucidation* et la *Poétique mallarméenne* de Claude Roulet fondues en un seul livre et dégagées des quelques insignifiantes scories et exagérations que nous avons relevées, en forçant un peu la note, précisément parce que l'effort représenté par ces livres et les résultats déjà acquis forcent notre admiration pour l'interprète et nous donnent de nouvelles raisons d'aimer le poète.

Théophile Spoerri.

GLOSSE

NOTA METRICA A UN TESTO DEL TASSO

Tutti gli editori del Tasso lirico stampano la prima stanza della canzone incompiuta «Al Metauro» (1578) secondo la seguente disposizione di versi:

A O del grand' Apennino
B Figlio picciolo sì, ma glorïoso
C E di nome più chiaro assai che d'onde,
A Fugace peregrino
C A queste tue cortesi amiche sponde
B Per sicurezza vengo e per riposo.
L'alta Quercia che tu bagne e feconde
Con dolcissimi umori, ond'ella spiega
I rami sì ch'i monti e i mari ingombra,
Mi ricopra con l'ombra.
L'ombra sacra, ospital, ch'altrui non niega
Al suo fresco gentil riposo e sede,
Entro al più denso mi raccoglia e chiuda,
Sì ch'io celato sia da quella cruda
E cieca dea, ch'è cieca e pur mi vede,
Ben ch'io da lei m'appiatti in monte o'n valle
E per solingo calle
Notturno io mova e sconosciuto il piede;
E mi saetta sì che ne' miei mali
Mostra tanti occhi aver quanti ella ha strali.

cioè secondo lo schema metrico: ABCACBCDEEDFGGFHHFII.

Per quanto lo schema di questa canzone tassesca sia distribuito su venti versi (quello della canzone guinizelliana «Al cor gentil» su dieci disposti ABABCDCEDE, dove si riconoscono facilmente le parti della fronte, AB AB, e quelle della sirima, CDC EDE) per quanto lo schema tassesco sia complicato, pure si avverte che uno dei versi di quella prima stanza è fuori di posto, naturalmente dal punto di vista metrico.

Infatti, la prima parte delle altre stanze suona così:

I[a] Stanza

A Oimè! dal dì che pria
B Trassi l'aure vitali e i lumi apersi
C In questa luce a me non mai serena,
A Fui de l'ingiusta e ria
B Trastullo e segno, e di sua man soffersi
C Piaghe che lunga età risalda a pena.

Sassel la gloriosa alma sirena,
Appresso il cui sepolcro ebbi la cuna: —
ecc.

III[a] Stanza

A In aspro esiglio e 'n dura
B Povertà crebbi in quei sì mesti errori;
C Intempestivo senso ebbi a gli affanni:
A Ch'anzi stagion, matura
B L'acerbità de' casi e de' dolori
C In me rendé l'acerbità de gli anni.
L'egra spogliata sua vecchiezza e i danni
Narrerò tutti. Or che non sono io tanto —
ecc.

cioè i versi son disposti secondo lo schema metrico ABCABCCD EEDF ecc., che lascia distinguere un andamento ABC ABC nei primi sei versi.[1] Ricostituendo questo schema anche nella prima stanza si avrebbe:

A O del grand'Apennino
B Figlio picciolo sì, ma gloriöso
C E di nome più chiaro assai che d'onde,
A Fugace peregrino
B Per sicurezza vengo e per riposo
C A queste tue cortesi amiche sponde.
L'alta Quercia che tu bagne e feconde
Con dolcissimi umori, ecc.

Dal punto di vista della critica estetica, è molto difficile dire di primo acchito se una simile ricostituzione porterebbe degli svantaggi o dei vantaggi ai lettori di poesia. Ma ci par giusto additare ad un eventuale curatore di testi tasseschi questa difficoltà. Poiché data l'abituale, anzi peculiare puntualità del Tasso nel verseggiare, e soprattutto la ricercatezza, la difficoltà metrica di questa canzone, non mi sembra possibile ammettere una svista del poeta; ma direi che lo scambio dei versi 5 e 6 ci può riconfermare il fatto che la canzone è incompiuta, e quindi forse non «revisionata». Tanto più che il ricollocare il verso 6 al suo luogo metrico non porta nel senso alterazioni di sorta.

Fredi Chiappelli.

---

[1] E cfr. Petr.: «Chiare, fresche e dolci acque — ove le belle membra — pose colei che sola a me par donna; — — gentil ramo, ove piacque — (con sospir mi rimembra) — a lei di fare al bel fianco colonna» rimati sullo schema ABC ABC.

CHRONIK

Claude Roulet, ÉLÉMENTS DE POÉTIQUE MALLARMÉENNE, D'APRÈS LE POÈME «UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD». Neuchâtel 1947.

Le *Coup de Dés* est l'œuvre la plus étrange et la plus hermétique de la poésie française. L'aspect extérieur, déjà, déconcerte: Une seule longue période, éparpillée en types inégaux, comme une poignée de gravier jetée au hasard sur une douzaine de pages blanches. D'autant plus faut-il être reconnaissant qu'un esprit perspicace ait consacré des années d'un travail quasi monacal pour déchiffrer cet immense rébus visionnaire. *L'Elucidation du Poème de Stéphane Mallarmé: Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard,* Neuchâtel 1943, est un commentaire précis, détaillé, presque talmudique des multiples significations de ce fabuleux cryptogramme. Les *Eléments de Poétique* s'attachent surtout à définir le côté structurel du poème.

Dans un premier chapitre l'auteur reprend les résultats de son premier livre en exposant le sujet du Coup de Dés. Il s'agit d'une cosmogonie tragique. L'Océan démonté roule des vagues immenses, cherchant à engloutir une ombre de vaisseau sur lequel surgit le Maître, Dieu. La vague est hantée par le Nombre, le fils du Maître, qui se révolte contre son auguste père. Mais le Nombre lui-même n'arrive pas à gouverner l'Océan. La vague, sauvage comme un animal, disperse l'écume dans laquelle, pâle comme un spectre, il avait fait son apparition. Ainsi prend fin, après le règne de Dieu et l'ère de l'autorité, le règne du Nombre et l'ère de la science. A la suite du cataclysme apocalyptique représenté par le sombre Océan en tempête la matière se dissout dans le néant de l'espace. Nous assistons à la fin du monde. Pourtant il subsiste une éventualité: Une constellation brille au-dessus du désastre, lointaine et mystique promesse d'une vie éternelle.

Dans les chapitres suivants: le Statut de la Page et de l'Ecriture, les Ondes de Propagation de la Pensée, les Figures de la Prosodie classique en Poétique Mallarméenne, le Statut de la Phrase, le Contrepoint structurel, le Style du Dicours, l'auteur analyse les moyens expressifs du poète. C'est l'apport principal du livre. Claude Roulet démonte avec l'exactitude d'un horloger neuchâtelois l'outillage merveilleusement complexe et nouveau qui a permis au poète d'élaborer sa vision. Le motif central dans *le Coup de Dés,* c'est la *vague: «Le Coup de Dés,* pour qui veut bien visualiser son architecture, est en effet bâti sur la forme même d'une vague»

ATLANTIS-AUSGABEN

MÖRIKES WERKE
in 3 Bänden

E. T. A. HOFFMANNS WERKE
in 5 Bänden

JOSEPH VON EICHENDORFF: WERKE
Herausgegeben von Max Wehrli

HÖLDERLINS WERKE
in 2 Bänden
Einleitung von Emil Staiger

HEBELS WERKE
in 3 Bänden
Herausgegeben von Wilhelm Altwegg

GRIMMELSHAUSEN:
DER ABENTEUERLICHE SIMPLIZISSIMUS
Einleitung von Max Wehrli

PARACELSUS
Seine Weltschau in Worten des Werkes
Herausgegeben von Erwin Jaeckle

DEUTSCHE GEDICHTE AUS VIER JAHRHUNDERTEN
Ausgewählt von Emil Staiger und Martin Hürlimann

DAS GEISTIGE ZÜRICH IM 18. JAHRHUNDERT
Texte und Dokumente von Heidegger bis Pestalozzi
Herausgegeben von Max Wehrli

DIE TRAGÖDIEN DES SOPHOKLES
Übersetzt von Emil Staiger

DANTE ALIGHIERI: DIE GÖTTLICHE KOMÖDIE
Deutsch von Karl Vossler